



HAL
open science

Création, mutation et hybridation : le spectacle vivant comme espace d'exposition

Licelotte Nin

► **To cite this version:**

Licelotte Nin. Création, mutation et hybridation : le spectacle vivant comme espace d'exposition. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03933582

HAL Id: dumas-03933582

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03933582>

Submitted on 10 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Création, mutation et hybridation :

Le spectacle vivant comme espace d'exposition



Liclotte Nin

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
UFR 04 Arts et sciences de l'art

École des arts de la Sorbonne
Mémoire de Master 2 Recherche - Arts plastiques et création
Sous la direction de Kouadio Benjamin BROU



Création, mutation et hybridation :

Le spectacle vivant comme espace d'exposition

Liclotte Nin

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

UFR 04 Arts et sciences de l'art

2021-2022

École des arts de la Sorbonne

Mémoire de Master 2 Recherche - Arts plastiques et création

Sous la direction de Kouadio Benjamin BROU

Mots Clés

Spectacle vivant, espace d'exposition, mise en scène, transversal, performance, dispositif, hybridation, scénographie, création lumière, création sonore, costumes, scène, comédien, intrigue, textile, Art total

Résumé

Ce mémoire étudie le spectacle vivant en tant qu'espace d'exposition des éléments qui le composent. De la même manière, nous analysons comment l'espace d'exposition, à travers son parcours, les œuvres exposées et le travail de l'acteur, participe à l'éclatement sa mise en scène et fonctionne comme un spectacle vivant. Dans le premier chapitre, nous abordons l'origine d'une approche transversale, ainsi que les différences qui existent lors de la conception des œuvres pour l'espace d'exposition et pour l'espace scénique. Nous étudions également la manière dont la scénographie, la création lumière et sonore, les costumes et le texte dramatique agissent comme des œuvres en état d'exposition et dédoublent le discours de l'intrigue présente dans la pièce de théâtre. Le deuxième chapitre questionne l'espace d'exposition comme un dispositif ouvert vers une hybridation avec le spectacle vivant. Le troisième chapitre scrute les créations qui prennent la matière textile comme médium et support de monstration d'une écriture de l'inconscient.

Keywords

Live performance, exhibition space, staging, transversality, performance, device, hybridization, scenography, light creation, sound creation, costumes, stage, actor, plot, textile

Abstract

This dissertation studies live performance as an exhibition space for the elements that compose it. In the same way, we analyze how the exhibition space, through its journey, the works exhibited and the work of the actor, participates in the explosion of its staging and functions as a live performance. In the first chapter, we discuss the origin of a transversal approach, as well as the differences that exist when designing works for the exhibition space and for the stage space. We also study the way in which the scenography, the light and sound creation, the costumes and the dramatic text act as works in a state of exhibition and duplicate the discourse of the plot present in the play. The second chapter questions the exhibition space as a device open to a hybridization with live performance. The third chapter scrutinizes the creations that use textiles as a medium and support for showing a writing of the unconscious.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement M. Kouadio Benjamin Brou pour sa grande vocation d'enseignant, sa patience, sa qualité pédagogique exemplaire et son dévouement à guider et à encourager fortement ses étudiants dans le domaine de la création et de la recherche artistique.

Je remercie ma mère Margarita Mojica de m'avoir toujours soutenue et encouragée à donner le meilleur de moi-même depuis que je suis toute petite. Je remercie énormément à mon époux bien-aimé Juan Manuel Gautier pour son grand amour, son soutien et ses conseils si précieux et inégalés. Je remercie beaucoup ma grande amie et sœur de cœur Clara Benoit-Casanova d'être toujours prête à m'accompagner dans mes expérimentations et à me prêter main forte dans les moments les plus risqués.

Je remercie également Mme Diane Watteau de m'avoir encouragée sur le chemin mouvementé des arts visuels. Enfin, je remercie Sandrine Morsillo, car grâce à ses recherches j'ai pu mieux démarrer les miennes et à Véronique Verstraete pour m'avoir poussée à écrire les premières phrases de ce mémoire.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	PAGE 07
CHAPITRE 1. Poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition	PAGE 09
CHAPITRE 2. L'espace de monstration comme spectacle vivant	PAGE 53
CHAPITRE 3. Le textile : création et mise en scène du tissu dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition	PAGE 108
CONCLUSION	PAGE 125
INDEX RERUM	PAGE 131
INDEX NOMINUM	PAGE 132
BIBLIOGRAPHIE	PAGE 133
TABLE DES ILLUSTRATIONS	PAGE 138
TABLE DES MATIÈRES	PAGE 143
ANNEXES	

INTRODUCTION

J'ai toujours été intéressée par la passivité présente dans l'espace d'exposition et le processus d'hybridation entre les arts de la scène et les arts visuels. Réfléchir à la mise en scène du lieu où l'œuvre sera exposée semble essentiel si l'on veut plonger le spectateur au cœur du sujet en question et éveiller des expériences à la fois physiques et sensorielles. Cette réflexion nous incite à penser l'espace d'exposition comme un spectacle vivant et inversement, où tous les arts se croisent sans laisser place au conditionnement strictement formel des courants artistiques. Cela nous amène au sujet de ce mémoire ; *Création, mutation et hybridation, le spectacle vivant comme espace d'exposition* ; ou en quoi le spectacle vivant s'articule-t-il à un espace d'exposition ?

Sur ces entrefaites, redéfinir ce lieu emblématique des arts plastiques et de la scène théâtrale, c'est affranchir les arts de toute convention disciplinaire. Brian O'Doherty avait déjà évoqué le pouvoir transdisciplinaire de l'espace d'exposition blanc et vide qui acquiert tout son sens à travers les œuvres visuelles qui y sont accrochées, manipulées ou représentées. Tandis qu'Amos Fergombé et Éric Bonnet initient une enquête sur l'hybridation existante entre arts visuels et théâtre. Des artistes comme Mathew Barney explorent l'espace d'exposition comme un paysage pictural en affichant différents supports dans l'espace d'exposition, à l'inverse l'artiste Éric Vigner se concentre sur la mise en scène de peintures d'Art Moderne, tandis que Philippe Quesne quitte l'espace d'exposition pour le théâtre et expose dans un espace de représentation. Pour ma part, je recherche un dispositif capable de mélanger théâtre et arts plastiques sans distinction de discipline : à faire du spectacle vivant un autre médium plastique.

Ainsi, ce mémoire s'appuie sur ma pratique artistique et la réflexion sur le travail d'autres artistes et théoriciens, d'où mon hypothèse : dans le spectacle vivant, la scénographie, la création lumière, la création sonore, les costumes, les comédiens, le dramaturge et le metteur en scène œuvrent en tant que lieu de monstration. Le premier chapitre abordera la poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition. Dans le deuxième chapitre sera question de l'espace de monstration comme spectacle vivant. Finalement, le troisième chapitre analysera la création et la mise en scène du textile dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition.

CHAPITRE 1.

Poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition

« *Être ou bien ne pas être, telle est la question : à savoir si, l'esprit lui-même est plus maître, en supportant, les coups, les flèches du destin, plutôt qu'en se cabrant sur des soucis sans fin, s'anéantir ?*¹ ». Nous murmure discrètement Hamlet dans l'intimité de son palais, en essayant de nous avouer cette dichotomie diffuse entre appartenance ou rejet total. *Être ou ne pas l'être !* a-t-il dit je vous le répète. Un questionnement qui est au centre de la création actuelle. Pour être contemporain, faut-il être transversal ?

Au cours de ce chapitre, nous aborderons l'origine d'un geste transversal entre les arts visuels et le spectacle vivant. De la même manière, nous nous interrogerons sur la façon dont les éléments et principes fondamentaux du spectacle vivant ouvrent vers une exposition de ses parties les plus élémentaires.

¹ William Shakespeare, *Hamlet : tragédie en 5 actes*, traduit de l'anglais par Chevalier de Chatelain, P. Rolandi, Londres, 1864, p.59.

A. L'artiste en hybridation : la démarche transversale au sein de l'art contemporain

Dans ce sous-chapitre, il sera question de l'origine du geste créatif et de la notion de transversalité. De la même façon, nous analyserons les différences existant lors de la conception des œuvres pour l'espace d'exposition et pour l'espace scénique.

1. Gestation d'une conduite transversale : un état douteux

Comme le metteur en scène Peter Brook l'a écrit, « *je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé*² », pour parler du premier geste créateur au sein du spectacle vivant. Cependant, n'en serait-il pas de même lors d'une création pour l'espace d'exposition ? Ne serait-ce pas la Galerie, « *le degré zéro de l'espace ouvert à toutes mutations*³ » ? Où se trouve l'origine de cette approche ? Penser l'*espace vide* comme une *scène* est le premier pas pour amorcer un geste transversal.

Quand je visualise l'espace comme le support et à la fois comme le médium de création de mes œuvres, qu'elles soient issues du spectacle vivant ou bien de l'art visuelle, je pense l'*espace vide* comme une *scène*. C'est en essayant de combler l'inexistence d'objets, de récits, de sens, qu'une multiplicité de formes, d'images, de médiums et de supports se projettent devant mes yeux. Ainsi, cet *espace* auparavant inoccupé, ne l'est plus, car il devient une *scène* où je fais rebondir mes paranoïas⁴.

Créer à partir de l'*espace vide* comme notion m'amène à une éclosion d'images successives, désordonnées et c'est en cherchant le fil rouge que les lie entre elles que la scène apparaît. Ainsi, mon *espace vide*, n'est pas creux, il est pour moi un *espace*

² Peter Brook, *L'espace vide*, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 1977, p. 25.

³ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, jrp/Rigier, 2008, p.121.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

mental, évocateur de formes, de sons, d'histoires et d'images tirés de mes recherches en tant qu'artiste et mélangés indéniablement avec mes observations et mes vécues. De ce fait, en m'emparant de la phrase de Brook, quand je conçois mes créations à partir de l'espace comme médium et support, « *je pars d'un pressentiment obscur et profond, semblable à une odeur, à une couleur ou une ombre⁵* ». Ce pressentiment obscur dont Brook parle, sera pour moi une image en mouvement, une *scène*, et c'est en voulant la rendre visible et vivante que j'irai à la recherche d'autres supports et médiums sans distinction de disciplines.



Figure 1 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation, performance, peinture, sculpture, vidéo
Paris, France

Par exemple, au moment de concevoir les œuvres pour l'exposition « *L'amour monstrueux*^{figure 1} », bien avant de commencer à créer, cet espace *vide* à la fois physique et mental s'est rempli par une première image : celle de deux figurines en forme de dinosaure en train de s'embrasser. Dans l'image visualisée dans ma tête, ces deux figurines étaient ravies de se bécoter, même si leurs corps pas assez gais les éloignent de la notion de beauté. Néanmoins, dans cette scène, la passion de ces deux êtres primitifs était présente.

⁵ Peter Brook, *Points de suspension*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Seuil, 1992, p.15.

En 2019, j'ai fait une première esquisse^{figure 2} pour me rapprocher de cette scène. Pour mes créations, je m'inspire beaucoup des objets pour enfants, plus précisément de jouets. J'ai donc utilisé des figurines de dinosaures en plastique achetées dans un magasin de jouets. Puis, je les ai mises face à face comme s'ils étaient en train de s'embraser et j'ai laissé tomber sur eu beaucoup de peinture acrylique blanche. Je voulais explorer l'idée de l'amour passionnel, archaïque et en même temps pur et ancien. Mon but était de faire une parabole de l'Homme contemporain ; la manifestation de l'animal encré à l'intérieur de l'homme/la femme et son désir démesuré de posséder l'autre jusqu'à son anéantissement.



Figure 2 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2019

Ébauche, maquette, figurines, acrylique, carton,
République Dominicaine

Pour les penseurs modernes, le désir est une émotion intimement liée à l'être humain et définie comme l'une des pulsions les plus créatrices⁶. J'ai réfléchi donc sur la figure de l'homme/la femme tout.e puissant.e, propriétaire de la planète, destructeur.rice et à la fois créateur.rice, guidé.e par un ego démesuré. Ce questionnement m'a aussi poussée à approfondir le thème de l'interdit, du désir et sa relation profonde avec l'Homme moderne. Tout cela dans le but de construire un parcours sensoriel et visuel, afin de proposer une configuration dramaturgique au spectateur autour du sujet de l'amour, la violence et le corps.

D'autre part, pour ce projet, je voulais aussi parler du *monstrueux* comme un retournement de l'amour après un défoulement dépravés de nos désirs humains. Les dinosaures, espèce animale ancestrale, sont à la fois fictionnels, même si leur existence a été prouvée, car ils nous rappellent le monde avant nous, une vie différente de la nôtre ; ils font appel aussi à l'individu comme être primitif à la base. Notre instinct animal est gardé au fond de notre âme afin de vivre et construire notre communauté. Dans ce projet de création, je voulais aussi toucher au pouvoir qu'a l'homme de dissimuler sa malséance.

Pour déployer tous ces concepts à l'intérieur de l'espace d'exposition, je suis arrivée à la conclusion, qu'en fait, il n'était plus question de deux figurines de dinosaures en plastique. Il s'agissait plutôt de deux humains à tête de dinosaure qui en essayant de s'embrasser, petit à petit et sans s'en rendre compte, commençaient à se dévorer. Cette scène visualisée dans ma tête a abouti à la création d'une *pièce performative*⁷, une série de trente et un collages, quinze peintures, sept sculptures et une vidéo. Je les ai mis en scène dans le même espace d'exposition, afin d'immerger le spectateur dans le sujet en question et créer un parcours sensoriel et visuel. Ils servaient tous à la fois de décor pour

⁶ Philippe Granarolo, « Désir (notions de base) ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/desir-notions-de-base/> [consultation le 27 avril 2021]

⁷ La *pièce performative* n'est pas exactement un tableau vivant ou une performance. Au contraire, elle peut être définie comme un hybride. Elle utilise l'installation vidéo comme décor et les œuvres exposées comme objets scéniques.

la *pièce performative* et en même temps, pour exposer le sujet à travers ses différents angles et points de vue. L'espace devient une sorte de scène scénographiée, ayant comme objets scéniques les œuvres exposées qui symbolisent et viennent développer autrement le sujet. La scène est donc ici « *l'espace scénique, qui représente l'ensemble des signes disposés sur un lieu scénique et prend en charge leur signification, l'espace de jeu, qui, à partir de l'aire du comédien, se construit en élément signifiant*⁸ ».

Yves Klein s'est intéressé à la notion de *vide* dans l'espace de la galerie. Il présente l'exposition également appelée « *Vide*^{figure 3} » chez Iris Clert. Il la prépare telle une mise en scène théâtrale. En se servant du lieu, il construit une sorte de spectacle vivant inexistant dans lequel le spectateur se trouve piégé et immergé malgré lui. Le public est reçu dans une salle d'environ 32 mètres carrés. Chaque spectateur se voit offrir un verre rempli d'un cocktail bleu ; « *la vitre de la vitrine et de la porte d'entrée sur rue, condamnée, sera peinte en blanc comme l'ensemble. Tout sera blanc pour recevoir le climat pictural de la sensibilité du bleu immatérialisé*⁹ », s'exprime Klein en parlant de la préparation de cette exposition.

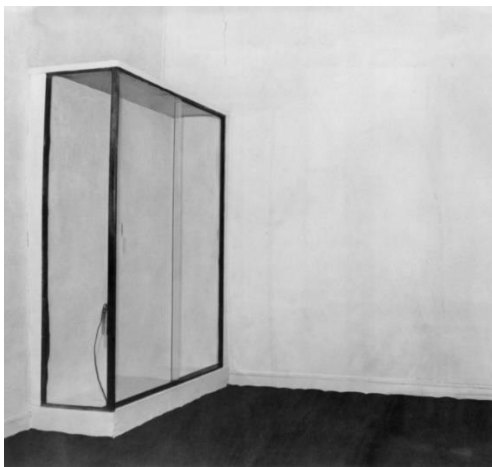


Figure 3 :

Yves Klein, *Vide*, 1958

Installation, 530 x 310 x 280 cm

Galerie Iris Clert, Paris

⁸ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que c'est le théâtre ?* Paris, Éditions Gallimard, 2006, pp.75-76.

⁹ Site d'Yves Klein, [Consultation : le 15/03/2021], Disponible sur :

<http://www.yvesklein.com/fr/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/>

En jouant avec le *vide*, les conventions des galeries et les habitudes du spectateur, Klein parvient à rendre visible *l'espace* tel qu'un tableau en monstration, à travers sa mise en scène. Les murs du *White cube* acquièrent la qualité de *cadre* et les spectateurs présents sont devenus les personnages peints sur cette toile inexistante dont l'intérieur de la galerie fait office de *plan pictural*.

En récapitulant, l'artiste plasticien, utilise l'espace comme toile, le spectateur comme comédien et lui, en restant à l'extérieur du dispositif, joue à être spectateur de son œuvre. Yves Klein n'est-il pas en train de prendre l'espace vide comme support de ses transgressions ? Klein n'utilise-t-il pas des principes issus de la mise en scène du *spectacle vivant* dans une démarche transversale ? Les rôles changent, mais le fond est inaltéré. Le texte dramatique que l'on trouve dans un spectacle vivant, ici, dans le geste plastique de Klein est celui d'un protocole. C'est, en fait, la scène jouée par les spectateurs sans même qu'ils ne se rendent compte de leurs rôles.

Selon Peter Brook, « *le metteur en scène est là pour s'emparer des différents moyens mis à sa disposition – éclairages, couleurs, décors, [...] et en jouer comme s'il s'agissait d'un clavier. [...] Voilà la conception d'un "Théâtre Total"*¹⁰ ». Klein s'est emparé d'une démarche théâtrale pour questionner à nouveau la scène, l'espace et le *plan pictural* au sein d'un espace de monstration. À la différence de Klein, mon geste plastique et mon geste scénique sont presque fusionnels, puisque la notion de comédien en train de jouer une intrigue est toujours présente. C'est-à-dire, je mélange l'intrigue de mes textes avec un récit plastique qui se montre simultanément durant la représentation.

¹⁰ Peter Brook, *Points de suspension*, op. cit., pp. 29-30.

Pour conclure, au moment de créer je pars de *l'espace vide* comme *scène*. Cela produira une image en mouvement. Cette image, je l'utiliserai soit pour écrire et mettre en scène une pièce de théâtre, soit pour la réalisation d'un *dispositif spectaculaire*¹¹, dans un espace d'exposition. Cette scène produira aussi en moi le surgissement d'autres images, de sons, d'atmosphères, d'objets, de personnages que je voudrais par la suite matérialiser. Il faut souligner que le mot *théâtral*, a une signification assez importante qui peut parfois être détourné, et faire surgir nos préjugés de ce que l'on croit être le *vrai* Théâtre : celui qui s'empare de textes classiques, des costumes luxueux et surtout celui qui est ancré dans un réalisme pernicieux et démodé. Ce n'est surtout pas de cette notion du théâtre dont je vous parle. Plutôt de celle qui oublie la notion de *représentation* et acquiert le mot *Présentation* comme guide. Ce qui nous amène à réfléchir sur le concept de *transversalité*, comme un débordement des supports, des médiums et des domaines en laissant incontestablement l'artiste dans un état de trouble, d'anarchie, de *Chaos* total et parallèlement immergé dans un état de liberté sans égal.

« *Le lieu, élément concret topologiquement repérable, et espace, catégorie générique abstraite, donnant à voir, à sentir et à imaginer un lieu qui peut être virtuel*¹²», nous disent Christian Biet et Christophe Triau en réfléchissant autour de l'espace et du spectacle. Alors, réfléchissons à cela, en quoi la *scène* d'ores et déjà occupée par nos délires ouvre-t-elle à une démarche transversale dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition ? En quoi leurs processus de création diffèrent-ils ?

¹¹ Un *Dispositif Spectaculaire* se définit comme celui capable de fusionner le visuel et le théâtral dans un espace d'exposition.

¹² Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que c'est le théâtre ? op. cit.*, p.75.

2. Processus de création de dispositifs de monstration et de représentation

S'il faut, dans tout mémoire de Création et Recherche Plastique débiter en parlant de Soi, de ce Moi qui ne pas à Moi, ni même pas à Toi, sinon à un autre, à celui qui se projette sous, au-dessus et dans les œuvres que l'on conçoit, mais qui ne vous appartient pas, pourtant tout le monde assure qu'ils'agit absolument de Toi ; je vous dirai que ce n'est pas du tout de Moi dont il est question. Mais plutôt d'une impulsion qui m'oblige à penser le geste pictural comme une scène; à amalgamer médium, support et discipline dans un même espace sans que je puisse le contrôler.

Licelotte Nin, « *Réflexions hors mémoire* », Paris, 2022.

Si la scène est « *le théâtre lui-même*¹³ » et si les *Tableaux* sont de *Scènes* cloîtrées dans d'un *Plan pictural* qui sont à leur tour accrochés dans de lieux d'exposition, tel que celui d'une galerie ; la *Galerie* elle-même n'est-elle pas conçue comme une *Scène* dont leurs murs servent de *Cadre* ? Comment sera le processus au moment de créer pour l'espace de monstration et au moment de la création pour le spectacle vivant ? Ne serait-ce pas la même méthode ? Quelles sont leurs similitudes ? D'après l'ouvrage tirée du colloque, « *Théâtre et Arts Plastiques, entre chiasmes et confluences* », Éric Bonnet et Amos Fergombé soulignent que, « *autant la scène théâtrale récupère les recherches d'artistes plasticiens, autant les arts plastiques sont mises en cause par le vivant de la scène et traverses d'interrogations sur la notion d'œuvre*¹⁴ ». Où sont leurs divergences ?

Même si le fait de concevoir à partir de *l'espace vide* comme support vers la matérialisation d'une *scène transversale* reste pareil, le processus de création variera par rapport à l'espace en question et sa relation avec le spectateur. Ma pratique artistique en étant axée tantôt pour le *spectacle vivant*, tantôt pour *l'espace d'exposition*, le processus de création reste quand même distinct par certains points.

¹³ Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 10/04/2022], Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/scene>

¹⁴ Éric Bonnet, Amos Fergombé et Edmond Nogacki, *Théâtre et Arts Plastiques, entre chiasmes et confluences*, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002, p.7.

2.1. Le processus de création plastique à l'intérieur d'un spectacle vivant

Selon Sandrine Morsillo, « *penser la plasticité au théâtre c'est explorer l'espace, le temps, le rapport au spectateur et envisager le théâtre comme objet conceptuel et processus tout à la fois*¹⁵ ». Quand je crée pour le spectacle vivant, je visualise toujours l'image en mouvement dont on a parlé auparavant. Elle sera vivante, comme une scène en train de se jouer. Je peux même entendre le son, sentir le rythme de la scène, la voix du personnage ; comme si le présent s'évanouissait au profit de l'imagination, s'ancrant dans une réalité parallèle, dans une image en construction. Mais, afin de mettre en scène cette *image fantasmée*, concevoir et puis réaliser tout l'aspect visuel du spectacle, le processus diverge un peu lorsque je crée pour l'espace d'exposition.

Tout d'abord, après avoir visualisé la scène première, j'entame une recherche documentaire sur le sujet. Au fur et à mesure de ces recherches, d'autres images, objets, costumes, sons, espaces scénographiques se dévoileront et viendront enrichir cette première image. Parallèlement, je commencerai les répétitions de la pièce avec les comédiens. Je vais donc, sans me rendre compte, ériger une espèce de *cabinet de curiosités mentales et physiques*. Je ferai des dessins. J'écrirai des mots qui me viendront soudain en tête, des références visuelles, entre autres. La trace de ces recherches, je la garderai quelque part, des fois, pas du tout. Ce sont les retrouvailles le plus fortes qui resteront en moi pour bâtir l'œuvre et construire l'esthétique générale du spectacle et surtout le texte dramatique. Je le répète, surtout le *texte dramatique*. Car, ce sera le véritable *cabinet de curiosités*, celui du mental ; d'images, de sons, de costumes et de personnages cloîtrés dans mon esprit. Il sera aussi la passerelle vers les devenirs visuels

¹⁵ Sandrine Morsillo (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, Paris, L'Harmattan, 2017.p.15.

et animés ; pour passer au concret au moment de concevoir une création pour le *spectacle vivant*.

Par exemple, pour le spectacle « *Pas un seul souffle*^{figure 4} » mis en scène en 2019, la première image pour cette création m'est venue en lisant un livre sur comment écrire pour le théâtre. Et là, comme par miracle, j'ai soudainement eu l'idée de l'intrigue qui pour moi est le point le plus important dans toute création, l'*idée*. La scène, je peux vous la résumer de la façon suivante : elle débutait par un son. Plus précisément, un coup de pistolet. L'un des personnages a entendu des coups de feu près de sa maison et voyaient en détail comment ces tirs se dirigeaient vers lui, enfin, vers eux, car il s'agissait d'un couple des retraités. J'ai donc, tel un médium, entendu ces dialogues dans ma tête et je les ai tout de suite écrits dans leur intégralité.

Cet acte nous ramène à *l'écriture automatique* d'André Breton, mais aussi à cette phrase de Duchamp qui dit que « *le tableau est autant fait par le regardeur que par l'artiste*¹⁶ ». Je soulève cela, parce que durant mon processus de création, je me sens celle qui transcrit les situations en train de se faire. Tel un regardeur, mon travail est de transposer ces scènes de l'espace imaginaire à l'espace réel, celui où nous nous trouvons maintenant. Enfin, je crois.

Voici un extrait de ce texte,

¹⁶Site de France Culture, [Consultation : le 22/03/2022], Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/peinture/marcel-duchamp-une-oeuvre-dart-doit-etre-regardee-pour-etre-reconnue-comme-telle>

Une femme et un homme lisent le journal au milieu d'un salon, d'une maison quelconque.

- Est-ce que tu as entendu cela ?

- Non

- C'est un tir. Je viens d'entendre un coup de feu. Et, je viens de voir l'un des tirs se diriger vers nous.

- Un tir se diriger vers nous ? Mais quelle absurdité des plus absurde. Il nous aurait déjà atteint, ce coup.

Extrait du texte « *Pas un seul souffle* », 2017.

Quand l'intégralité du texte sera écrite, je lirai les dialogues jusqu'à même les apprendre par cœur ; toujours en essayant de déchiffrer ces images sorties de mon inconscient à travers l'écriture. Au fur et à mesure des jours et de relectures, d'autres couleurs, atmosphères à l'intérieur des scènes, textures, sonorités beaucoup plus précises apparaîtront. Quelquefois, je vais même entendre des chansons que je vais introduire ensuite dans le spectacle. C'est comme si en lisant plusieurs fois le texte, à chaque relecture, je rentrais à nouveau dans ce monde surréel de mon imaginaire. C'est en fait comme si l'histoire me dévoilait sa vie, sa forme, son sens tout entier.

Après avoir franchi cette deuxième étape, je vais me consacrer aux lignes d'actions que les comédiens exécuteront sur le plateau. Elles agiront comme un deuxième texte, celui de l'image en mouvement. Ainsi, je produirai une espèce de *Story-board*, pour rendre visibles les compositions des comédiens à l'intérieur de la scénographie, et plonger dans le geste purement visuel. « *Alors, que les arts eux-mêmes se décroissent, [...] et dans ce glissement, l'œuvre polymorphe entraîne avec elle des potentialités déçues,*

*absolument fécondes, et tout à fait actuelles*¹⁷ » déclare Lahuerta dans sa réflexion sur la scénographie d'exposition.

Il faut noter que mon geste *plastique*, et donc *transversale*, à l'intérieur d'un *spectacle vivant* prendra appui toujours sur l'*intrigue* présente dans le texte dramatique. Ce sont les dialogues des personnages, l'atmosphère présente dans des scènes et leur conflit qui m'amèneront à visualiser la scénographie, les costumes, la bande sonore et la lumière ainsi que tout l'aspect visuel du spectacle. Alors, « *le théâtre est, à proprement parler, un empilement de lieux différents, des lieux et des espaces de qualités différentes*¹⁸ ». Mes mises en scène théâtrales ouvrent vers un geste plastique, car c'est en rendant la scène *visuelle* que j'arrive à relever ce cabinet de curiosités cité auparavant, sur le plateau. Comme dans un espace de monstration, je me sers de la scénographie, de la lumière, du son et des costumes pour créer un récit visuel parallèle au texte dramatique et au jeu des comédiens. Il ne s'agit pas de montrer les scènes de façon réaliste, mais plutôt leur sens, leur intention et leur atmosphère.

Par exemple, pour le spectacle « *Les Sirènes*^{figure 5} », j'ai d'abord écrit le texte, puis j'ai décidé de choisir une piscine en plastique pour la placer au milieu de la scène. Je me suis rendue à l'endroit où se déroulerait le spectacle, et j'ai décidé de peindre les murs en bleu pour que le public ait l'impression d'être immergé dans une piscine et en même temps de la regarder de face. C'était un spectacle immersif où j'ai décidé que le public entrerait en scène avec des imperméables pour ne pas se mouiller lorsque les acteurs entraient dans l'eau.

¹⁷ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie » in *Figures de l'art*, n° 18, presses universitaires, Pau, 2010, p.15.

¹⁸ Christian Biet et Christophe Triau, Qu'est-ce que c'est le théâtre ? *op. cit.*, p.75.



Figure 5 :
Licelotte Nin, *Les Sirènes*, 2019
Mise en scène immersive,
scénographie,
République Dominicaine



Figura 4 :
Licelotte Nin, *Pas un seul souffle*, 2019
Mise en scène immersive,
scénographie,
République Dominicaine

Philippe Quesne est un artiste visuel, scénographe et metteur en scène. À la base, avant de se consacrer aussi à la mise en scène, il concevait des scénographies pour des metteurs en scène. Il décide de faire de la mise en scène, car il trouvait qu'il devait s'ajuster à l'imaginaire d'un autre, celui du metteur en scène. Ses spectacles sont conçus comme de scènes en exposition.

Pour lui, le plateau de théâtre est un espace de monstration, où il expose à travers le biais de la scénographie, des costumes, des comédiens, d'accessoires utilisées sur le plateau et de tous les éléments plastiques, une situation choisie. Dans ses spectacles en monstration, il n'a donc pas de conflit évident tel que nous pourrions les trouver dans une scène dramatique. Les comédiens exécutent des actions à l'intérieur des circonstances établies. Néanmoins, il y a une situation générale qui se joue. Le temps scénique est transgressé. Les comédiens jouent en temps réel. C'est-à-dire, s'ils mangent, le spectateur devra attendre qu'ils finissent vraiment tous leurs assiettes. Cela a pour effet de rendre le rythme et le temps scénique variables, même presque inexistant.

Par exemple, pour son spectacle « *L'effet Serge*^{figure 6} ». Le comédien expose les éléments qui intègrent la scénographie : ses différents espaces, les accessoires que le comédien utilise sur scène. Les actions exécutées par le comédien, en plus de construire une continuité pour exposer la fable, servent de moyen d'expositions des objets composant le dispositif scénique. Par exemple, le comédien dans ce spectacle jouera en direct avec une petite voiture automatique en présence du public qui sera sur scène dans ce moment-là.



Figure 6 :
Phillipe Quesne, *L'effet de Serge*, 2007
 Mise en scène, Festival
 d'Avignon, France

Ce qui intéresse Quesne est de montrer des environnements et comment les personnages, comme dans un aquarium, bougent à l'intérieur de ceux-ci. Dans l'espace d'exposition, à travers une scénographie, des personnages, une scène préétablie, s'installent sur un plateau de théâtre pour s'exposer un geste plastique et spectaculaire, à travers la lumière, le son, et toutes les techniques propres au spectacle vivant. De mon côté, pour mes mises en scène dans le spectacle vivant, je montre aussi les éléments qui composent la scénographie, comme dans une scène en monstration, mais à la différence de Quesne, les actions exécutées par les comédiens pour cela seront toujours liées à l'intrigue et au temps du plateau.

Je pense que cette façon de travailler prend son origine dans ma première approche de l'Art. À mes quinze ans, j'ai commencé mes études à l'École nationale d'Art Dramatique à Saint-Domingue. Cet établissement avait la particularité de faire toucher à tout à ses élèves. Pour mettre en scène nos pièces et les jouer on devait concevoir et faire la scénographie, les objets qui allaient s'utiliser sur scène, les costumes, la création lumière et sonore, ainsi que tout l'aspect technique et visuel de la pièce de théâtre qu'on

concevait. Mais, avant cela, au collège, j'adorais faire des exposés à l'oral et en même temps créer des maquettes pour montrer les endroits dont je parlais. J'aimais beaucoup repasser mes journées mentalement ou lire des livres racontant des histoires en imaginant comment cette scène pourrait être mise en espace et jouée. Quand j'étais adolescente, après l'école, je repassais les situations vécues durant la journée avec mes amis. J'adorais l'école et le fait de revivre ces images dans ma tête à nouveau le soir était une façon de me réjouir en partageant mon imaginaire avec mes amis.

Dans les spectacles de Philippe Quesne, les spectateurs montent sur scène et comme dans une *installation immersive*, notion proche du *théâtre immersif*, vivent l'espace de l'intérieur. À un moment donné de la pièce, certains spectateurs arrivent sur le plateau, ils deviennent acteurs pour entrer dans une scène en train de se jouer devant un public et en même temps, spectateurs par le fait d'être regardés par ceux qui sont dans les gradins. Ils sont donc des personnages au même titre que le comédien, à l'intérieur de la scénographie. Cela veut dire que le plateau est en même temps espace de monstration. Pour ma part, j'utilise ce mécanisme pour désacraliser la scène et en même temps, questionner de nouveau la notion de *spectateur-acteur*, *regardeur-regardé*, mais cette fois-ci à l'intérieur d'un texte dramatique. Par exemple, pour le spectacle « *Cendrillon c'est Elle*^{figure 7} » une adaptation du conte classique « *Cendrillon* » que j'ai écrit et mis en scène, au moment de la fête, le public devait aussi monter sur le plateau et avoir même des accessoires à mettre. Lorsque j'expose le public sur scène, il aura, à la différence de Quesne, des actions à accomplir. Selon Morsillo, « *la scénographie dans l'exposition, en mettant en jeu l'espace et le temps aux fins de la présentation d'œuvres, place le spectateur au centre du dispositif et affirme ainsi une dissolution de son identité*¹⁹ ».

¹⁹ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.77.

En construisant l'aspect plastique de mes mises en scène théâtrales, c'est comme si je rendais visible le *cabinet mental de curiosités* qui résulte du texte, pour qu'il puisse être regardé par d'autres. Cependant, c'est le spectateur qui devra trouver le sens inné de chaque objet plastique sur scène. Alors, en tant qu'artiste, je ne révèle ces images piégées dans le texte, qu'exprimées visuellement à travers des mots. De ce fait, un deuxième texte surgit, celui du visuel, car en essayant de matérialiser la scène j'écris des images qui me viennent à l'esprit sous forme de phrases ou de petits dessins.



Figure 7 :
Liclotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019
Mise en scène, République Dominicaine



Figure 7 :
Licelotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019
Mise en scène, République Dominicaine

2.2 Le processus de création scénique à l'intérieur d'un espace de monstration

« Si la question "de la mise en scène des œuvres dans un cadre qui lui-même fait œuvre" peut se poser aujourd'hui, c'est que les modes d'exposition ont changé et ont permis de passer du célèbre *White Cube* à l'éclatement de l'espace d'exposition²⁰ » annonce dans son article Michelle Debat. Quand je conçois mes créations pour un *espace d'exposition*, le processus prend une allure différente. Il commence de la même façon que pour le *spectacle vivant*, à partir d'une image en mouvement qui apparaît très clairement dans ma tête. Les costumes, la scénographie, la lumière et la création sonore dans le spectacle vivant vont surgir progressivement durant le processus de création. Cependant, lorsqu'il s'agit d'une création dans un espace de monstration, c'est le chaos qui règne.

Des éclats d'images apparaîtront et disparaîtront dans ma tête, des sculptures, des idées d'installation, des personnages, des histoires, tout se révèle aléatoirement et sans aucune hiérarchie. C'est le désordre qui vaincra. Mon travail en tant qu'artiste sera de choisir et de matérialiser ces œuvres. Comme avec un puzzle, j'organiserai les débris laissés de ces images visionnées. L'intrigue qui prendra la forme d'une *pièce performative* apparaît tout à la fin du processus de création, tel que la conclusion d'une réflexion du sujet en question.

Après avoir réalisé les œuvres à exposer, je lis le texte dramatique de la *pièce performative*. Je me laisse à nouveau inspirer par les images qui me viennent à l'esprit. Je les écris quelque part, les dessine, puis je construis progressivement la structure générale de l'exposition, sa *mise en scène*, en tenant compte des mouvements et des

²⁰ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*, p.143.

actions possibles que les spectateurs pourraient effectuer pendant l'exposition, le *parcours*. « *Car, œuvrer au parcours du spectateur, c'est engager l'exposition dans une perspective bien plus ambitieuse [...], c'est la doubler d'une expérience [...] au cœur de laquelle le spectateur vivra à la fois la relation à l'œuvre ET à l'exposition elle-même*²¹ ».

Par exemple, pour la création de « *Disparition d'un corps en détresse*^{figure 8} » je voulais exprimer un corps qui disparaît physiquement, mais qui reste dans l'espace comme une substance invisible. Pour cela, je me suis appuyée sur de la vidéo, une installation, une bande sonore, des peintures exposées au sol et une installation immersive. À tout cela s'ajoutera la mise en scène d'une *pièce performative*, comme une nouvelle façon de rendre évident ce processus d'effacement. Je suis allée regarder le lieu afin de mettre l'espace au profit des œuvres et inversement.

Selon Paul Klee, « *l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible*²² ». Pour ma part, je visualise mes créations comme un espace ouvert à la confrontation de divers supports, disciplines et médiums où différents gestes artistiques peuvent prendre place. William Kentridge, metteur en scène, artiste visuel et comédien, a étudié le spectacle vivant et les arts visuels et a également un vif intérêt pour les images en mouvement. Il a fait l'École de théâtre Jacques Lecoq, mais il a quitté le métier d'acteur. Il retourne dans son pays et se plonge dans la maîtrise du dessin. Il lui était difficile de choisir tel ou tel art. « *Au départ, je me voyais peintre, mais, très vite, je ne me suis pas senti à la hauteur ; alors, j'ai voulu être acteur, mais là aussi, j'ai compris que je n'atteindrai jamais l'excellence*²³ », raconte-t-il. C'est alors qu'il décide de fusionner théâtre, dessin et animation. Il fait des courts métrages où il joue.

²¹ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*, p.13.

²² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p.34.

²³ Site de L'Express, [Consultation : le 27/03/2022]. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/art/william-kentridge-virtuose-de-l-art-total_2117604.html

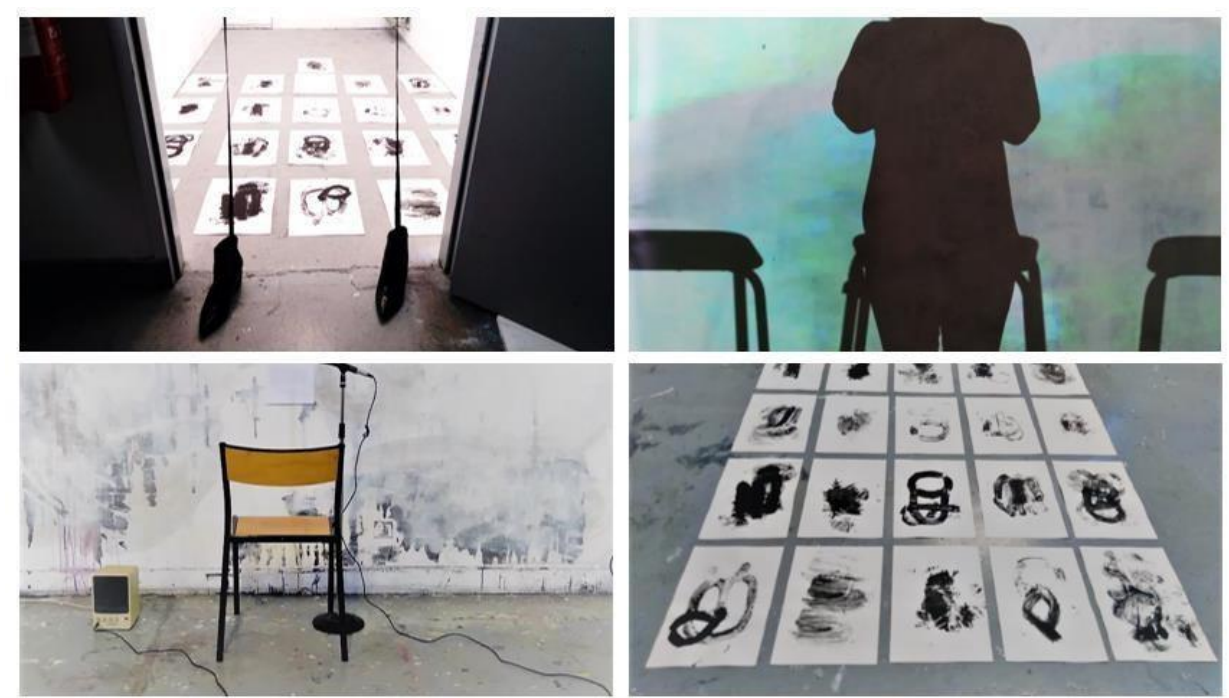


Figure 8 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation, vidéo, peinture

Technique mixte, peinture acrylique, papier, haut-parleurs, chaise, micro, chaussures, tissu, cadres, vidéo-projecteur, Paris, France

Kentrigde, lui, se met en scène, dessinant, entre autres, étant le protagoniste de son histoire dans certaines de ses productions. Dans ses expositions, il montre ses dessins, ses peintures, ses installations et ses vidéos. C'est une artiste qui glisse entre les frontières du spectacle vivant et de l'art plastique proche de *l'Art Total* défini comme « *la transgression des frontières, le brouillage des catégories et le mélange des genres*²⁴ ».

²⁴ Philippe Junod, « Œuvre d'Art totale ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/> [consultation le 6 avril 2021]

Kentridge, tout comme moi, ouvre l'espace vers les métissages de disciplines artistiques. Une démarche transversale évoquée par exemple pour Kandinsky et sa conception des courants artistiques qui, selon lui, découlent tous d'un même élan créateur. D'autres aussi, comme Malevitch, la *scène Wagnérienne de Richard Wagner et les Dadaïstes*, tous de façons différentes désobéissent à toute règle afin de « *semer la confusion dans les arts et à réduire les frontières dressées entre l'art, la littérature, voire les techniques*²⁵ ».

Par exemple, William Kentridge pour « *La négation du temps*^{figure 9} », met en scène le temps dans un état d'expansion. Créée en 2012 pour *Documenta*, cette œuvre est composée de plusieurs chapitres où Kentridge explore toutes les sources visuelles : dessins, installations, sculptures et représentations à travers la vidéo. C'est une *œuvre spectacle*²⁶. La machine à remonter le temps lie les histoires en se déroulant telle une pièce de théâtre. L'œuvre de Kentridge est influencée par l'expressionnisme abstrait et des écrivains tel qu'Alfred Jarry.

Dans cette quête des créations multiples, Kentridge joue avec tous les outils qu'il maîtrise et qui lui permettent de s'exprimer pleinement. Il a trouvé son identité en se définissant uniquement comme un *artiste*²⁷. D'autre part, Philippe Quesne fusionne l'écriture, des gestes plastiques et le spectacle vivant dans un espace intermédiaire entre la monstration et la représentation. Quant à moi, je conçois des dispositifs pour chaque espace, mais dans lesquels le geste transversal est à la racine de la création. Ainsi, je crée des mises en scène qui élargissent la notion d'Art au sein d'une pratique artistique contemporaine. Mes mises en scène, en étant nées d'un geste transversal, multiplient les

²⁵ Henri Behar et Catherine Vasseur, « Dada », Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dada/> [Consultation le 2 avril 2022]

²⁶ Site de LAM - Lille Métropole Musée d'art moderne, [Consultation : le 19/03/2021]. Disponible sur : <https://www.musee-lam.fr/fr/william-kentridge>

²⁷ Site de Louisiana Channel, [Consultation : le 02/03/2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>

sens du sujet en question en s'emparant de médiums et de supports divers pour rendre visible le concept. Par conséquent, il s'agit d'un éclatement de la mise en scène, d'une sorte de *Big Bang* autour des notions de spectacle vivant et d'espace d'exposition.



Figure 9 :
William Kentridge, *La Négation du Temps*, 2012
Installation, objets divers
Documenta en Kassel, Allemagne

B. L'espace de monstration à l'intérieur d'un lieu de représentation

Ce sous-chapitre analysera la scénographie en tant que lieu d'exposition au sein d'une représentation. De plus, nous aborderons la façon dont la lumière et le *son* deviennent une seconde langue lors de la représentation d'une pièce de théâtre. Enfin, nous traiterons la notion d'écriture comme véhicule du visuel et transmetteur des émotions et intentions de l'artiste.

1. La scénographie comme espace de monstration

La scénographie comme espace d'exposition matérialise l'intrigue et rend visibles les symboles présents dans le texte dramatique. De ce fait, la scénographie est elle-même une œuvre exposée. Elle est « *le dénouement de la parole dans l'espace. Elle seule sait exprimer l'espace et accomplir l'image sous nos yeux*²⁸ ». Pourtant, comment œuvre-t-elle en tant qu'œuvre en monstration ? Selon Schmitt, « *l'enjeu de la scénographie est de construire un monde où l'œil vibre au rythme des textures et où il en découvre les puissances. Provoquer la crise du regard par laquelle il s'active comme présence est sans doute son rôle fondamental*²⁹ ».

En premier lieu, pour concevoir mes scénographies, je procède à une étude minutieuse du texte et des actions que les personnages pourraient mener sur scène. J'essaie de créer des environnements qui puissent être transformables lors de la représentation. Ce qui m'intéresse, c'est une forme spatiale qui puisse synthétiser visuellement le contenu profond de chaque scène. Par exemple, pour la scénographie de « *Cendrillon c'est Elle*^{figure 10} », j'ai voulu introduire l'image d'un cercle vicieux pour rendre visible l'atmosphère violente par laquelle cette fille a été submergée après la mort de sa mère. J'ai donc pensé à des panneaux rotatifs manipulés par les comédiens. Je voulais aussi montrer l'état de débordement du personnage principal. J'ai donc décidé d'afficher quelques dessins de *griffonnages* pour montrer un esprit au bord d'une crise existentielle. De plus, au fond du plateau j'ai mis un cartel sur lequel était écrit « *Maison Heureuse, "Happy House"* » pour exposer l'écart entre ce que nous allions voir et le titre donné à cette maison instable et violente. Les deux panneaux servent de symboles pour passer

²⁸ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.206.

²⁹ *Ibid.*

de la réalité à l'état onirique, notamment pour les scènes de la *Fée Marraine*, appelée dans ma version le *Fée Parrain*. Ainsi, « le choix d'un dispositif unique évolutif semble prévaloir aujourd'hui dans la pratique de la scénographie, qui propose des images s'engendrant l'une l'autre³⁰ ».

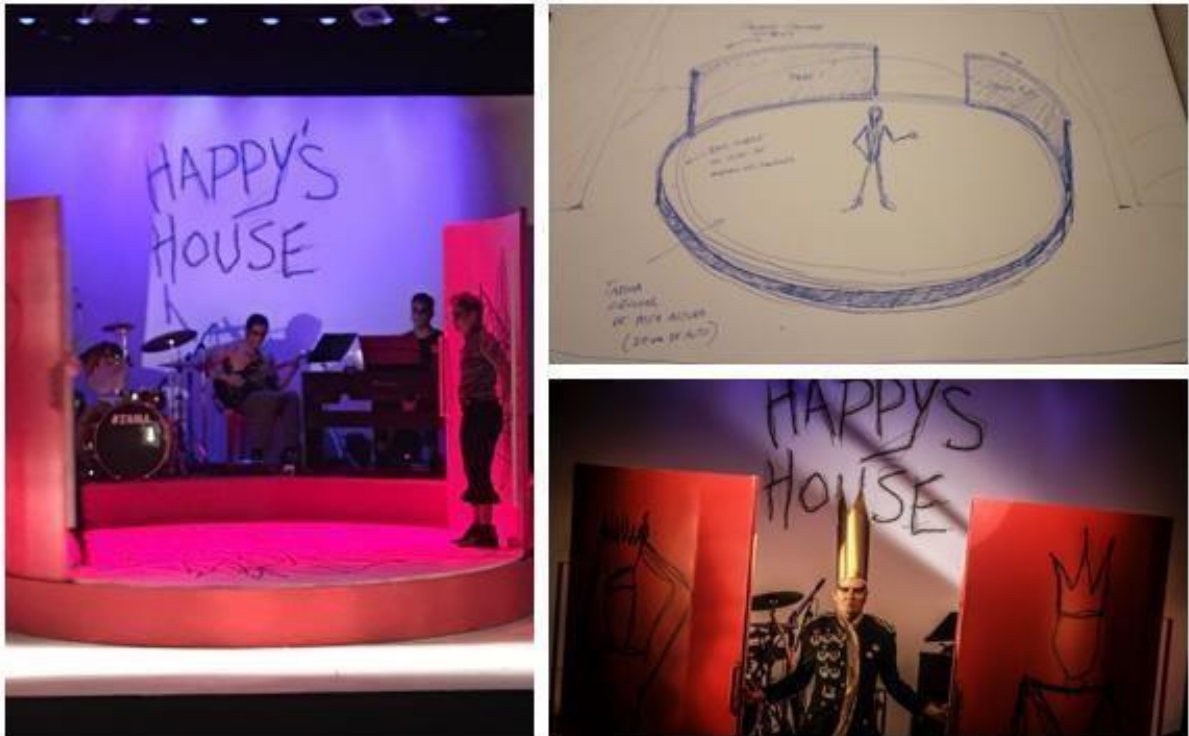


Figure 10 :
Licelotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019
 Mise en scène, scénographie, République Dominicaine

De ce fait, la *présentation* de la scénographie est aussi un dévoilement du sous-texte de la pièce. Pour moi, il ne s'agit pas de dupliquer la réalité à travers elle, mais de condenser une idée à partir d'un espace scénique. Cela veut dire que, la scénographie est l'œuvre elle-même dans son état matériel, « *l'art de produire, avec plus au moins d'autorité des visions, des hallucinations*³¹ ». En fait, la scénographie est pour moi, un dispositif

³⁰ Marie-Noelle Semet-Havias, *Les plasticiens au défi de la scène*, Paris, L'Harmattan, 2017, p.138.

³¹ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.94.

révélateur de l'intrigue proposée par l'auteur. Elle peut être immersive ou inviter à y entrer.

On peut rapprocher de cette notion de *scénographie*, dite *plasticienne*, avec la pièce « *Paso Doble* » des artistes Miquel Barceló et Jose Nadj. Elle fusionne danse et peinture. C'est une forme qui mélange matière, corps, image, scénographie et récit mais, qui tend vers une théâtralisation de l'évènement plastique. Elle a été mise en scène sur un plateau de théâtre. C'est en fait une scénographie plasticienne. Elle se détruit, se reconstitue et se métamorphose par les actions faites par les intervenants. Il ne s'agit pas ici d'un comédien sur scène ; bien que ceux qui activent l'œuvre racontent malgré eux une histoire qui leur échappe. « *Paso Doble*^{figure 11} » fait appel, par les actions menées sur scène, à l'origine du monde, plus précisément de l'homme et de sa civilisation. Ces deux êtres touchent l'argile, le modèlent, le plient, le peignent, en font des masques. Enfin, la matière devient une seconde peau pour ces *faux acteurs*. La scénographie, étant en train de représenter un lieu et se situant sur un *plateau* de théâtre, s'ouvre au changement de sa forme au profit d'un geste plastique et en même temps scénique.



Figure 11:

Miquel Barceló et Jose Nadj, *Paso Doble*, 2006

Performance, scénographie, film de la performance : 00''40''00.

Ce qui différencie cette proposition d'une pièce purement théâtrale, c'est l'ouverture du récit et la façon dont il est reçu par les spectateurs, mais aussi son rapport au temps sur scène. Barceló et Nadj, bien qu'ils aient une ligne d'actions préalablement prévues, propose une manière de faire qui reste ambiguë, proche de la performance. Cette pièce pourrait être associée à l'idée d'un théâtre d'improvisation dont le temps et le geste sont reconstitués à chaque représentation.

Il s'agit donc ici d'une *scénographie plasticienne* qui ouvre vers une théâtralité de l'image et du geste. La lumière et le son font de cette proposition *scénique-plastique* un événement théâtral, parce que la scène théâtrale renforce les images proposées par les artistes, les symbolisant, les élargissant et leur donnant une autre signification par l'utilisation des moyens techniques du spectacle vivant. En effet, « *ancré dans les savoir-faire issus du théâtre, l'art de la scène injecte à la sphère plasticienne des compétences extraordinaires, où le son, la lumière, le parcours du spectateur, la gestion des flux, donnent une épaisseur particulière à la pièce proposée*³² ». Le plateau de théâtre accueille l'œuvre plastique, la revalorise en la faisant devenir un *spectacle vivant* et en même temps une œuvre en *monstration*.

Plus proche de cette *scénographie plasticienne* sur un scène de théâtre, on trouve également les pièces issues d'un *théâtre immersif* où le lieu, la scénographie, l'intrigue et le spectateur sont à l'intérieur du dispositif. Par exemple pour la scénographie de mon spectacle « *Territoires* », mis en espace dans une chambre de 4 mètres x 4 mètres ; il ne s'agissait pas d'un plateau de théâtre mais plutôt de petits espaces accueillant des formes scéniques. Pour cette pièce, la scénographie était une sorte de chambre noire comprenant un lit, un frigo, un tableau accroché au mur et une femme allongée sur le lit précédemment cité. Les spectateurs devaient plonger dans le noir à l'intérieur de la scénographie guidés par la lumière d'une lanterne et s'asseoir. Au fur et à mesure du

³² Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*, p.15.

déroulement de l'intrigue, les éléments scéniques sur place bougeaient. Le public était piégé dans l'intrigue à travers les actions des personnages.

Dans la pièce « *Territoires*^{figure 12} », le spectateur est immergé dans une scénographie semblable à un lieu de vie, une chambre d'une femme inconnue. Les spectateurs agissent en tant que visiteurs dans un espace d'exposition. Ils manipulent les objets à l'intérieur de la scénographie et ils parcourent l'espace. À travers leurs présences, le rythme de la pièce est altéré et les comédiens doivent s'ajuster quotidiennement aux réactions des visiteurs. Ici, la scénographie acquiert le rôle de la *galerie*. Elle encadre les comédiens, maintenant figurant en tant qu'objets en monstration. Le public joue aussi la place d'acteur mais en même temps reste spectateur de l'intrigue.



Figure 12 :
Liclotte Nin, *Territoires*, 2019
Mise en scène immersive, scénographie,
République Dominicaine

Cette scénographie hors du plateau de théâtre reste scénique, car il y a une intrigue qui se déroule sous les yeux des spectateurs, jouée par des comédiens. Elle est un espace d'exposition, car le public est placé comme visiteur d'un espace intime en exposition. Le spectacle vivant et le lieu en monstration se superposent, proposant un troisième lieu intermédiaire dans lequel la scénographie joue le rôle de pont pour ce métissage.

À la différence de « *Paso Doble* », mes scénographies ne nient pas la notion scénique propre à leur conception. Elles exposent, en tant qu'œuvres en monstration, une deuxième lecture de l'intrigue. Elles sont le lieu de monstration, immergeant le spectateur dans un environnement dans lequel l'espace *présente* et *représente*. D'une part, le visiteur observe l'intrigue comme si elle était en exposition, mais en même temps, il fait partie d'elle par sa présence et par le fait de jouer le rôle du visiteur. En revanche, dans la pièce « *Paso Doble* » la scénographie fait corps. Elle bouge telle une sculpture en train d'être modelée. Cependant, l'artiste, en train de révéler l'œuvre, est à l'intérieur de celle-ci. De ce fait, il fait, par son immersion, aussi œuvre en exposition. Cependant, par le fait d'être sur un plateau de théâtre et regardée par les spectateurs immergés dans cette *Boite Noire*, cette pièce devient scénique.

Ces deux artistes volent à la pièce théâtrale son espace scénique. Ils transgressent le temps et proposent une scène vivante ; une sorte d'atelier d'artiste, un genre de scène improvisée qui va au-delà de la performance. Car, ils s'emparent de la notion de scénographie pour faire œuvre en monstration mais cette fois-ci sur un plateau de théâtre. Ainsi, « *Paso Doble* » nie sa propre discipline et enfreint celle de la scène, imposant sa temporalité. En effet, la « *théâtralité, mise en espace, jeux de scène, son et lumière, autant de termes qui profilent des œuvres transversales, entre une scène autrefois dédiée au seul théâtre et celle, académique elle aussi, consacrée à l'exposition*³³ ». Enfin, mes scénographies questionnent la notion d'espace d'exposition car, elles sont à la fois de tableaux en mouvement et simultanément en train de raconter d'une façon fragmentée et désordonnée l'intrigue.

³³ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*

2. La lumière et la création sonore : une écriture immatérielle

La lumière et la création sonore sont toutes les deux une mise en monstration de l'intrigue à travers un geste plastique pourtant immatériel. Mettre en scène la lumière et le son serait-il exposer le temps, le sculpter ? En quoi la lumière dans un spectacle vivant ouvre vers un lieu de monstration ? « *Le son "se voit" alors comme un acteur principal de [...] mises en scène invisibles*³⁴ ». Dans le spectacle vivant, j'utilise la création lumière et sonore comme une installation perturbatrice et immersive.

Par exemple, la pièce « *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*^{figure 13} », que j'ai mis en scène en 2016, débutait par une sorte de prologue sonore dans lequel la lumière servait en tant qu'espace pour faire émerger une atmosphère onirique. Le public pénétrait dans la salle de théâtre plongé au milieu d'une scène qui avait déjà commencé quelques minutes auparavant. Le bruit d'une machine qui déraille, des métaux qui s'entrechoquent, une sorte de vent violent sortaient des haut-parleurs placés sur la scène. Moi, en régie, je baissais ou montais le *son* selon les gestes et les réactions des spectateurs.

Une lumière bleue éclairait un petit peu la scène pour révéler une femme allongée sur une table au milieu du plateau. On ne savait pas si elle était déjà morte ou mourante. Cependant, il se passait définitivement quelque chose. Un masque couvrait son visage. Le *son* continue de monter et descendre, tout comme la lumière. Un trou dans l'un des

³⁴ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*, p.152.

murs laisse échapper une lumière jaune. Il semble que ce trou soit vivant, car la lumière qui en sort réagit à ce qui se passe sur scène. Au bout d'un moment, un homme vêtu d'une sorte de combinaison anti-bactérienne apparaît sur la scène. Il explore l'endroit avec une lampe de poche. La lenteur règne sur le plateau. Les mouvements de ces deux êtres font entrer dans un univers dépourvu de gravité. Au bout d'un moment et après avoir observé tous les recoins de l'espace scénographique, l'homme s'approche de la femme qui est allongée sur la table, et la jette soudain au sol. Puis, la tirant par les pieds, il s'éloigne avec elle et ils quittent la scène.



Figure 13 :

Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017

Mise en scène, scénographie, création lumière et sonore, République Dominicaine

Dans ce genre de prologue, la lumière et le son sont utilisés pour sculpter le temps et l'espace. Ils agissent comme un corps immatériel, montrant le synopsis de la pièce à travers leur immatérialité. Ce moment ambigu, qui sert aussi d'installation lumineuse et sonore avant le début de la pièce, vise à plonger le spectateur dans une atmosphère d'attente et de suspens, activant son imaginaire, comme le fait Claude Régis, laissant le spectateur dans le noir avant de commencer chacune de ses pièces.

Le *son* quitte le plateau et se déploie dans toute la salle. On ne comprend pas vraiment ce qui se passe sur le plateau, car on ne voit que des silhouettes et leur mouvement au ralenti. Le son et la lumière agissent en tant qu'acteurs créant un autre récit en parallèle de celui de l'intrigue. En manipulant le volume du son en direct, il devient vivant, car il réagit à ce qui se passe dans toute la salle, aux mouvements des spectateurs. De ce fait, « *l'image ou plus subtilement « le paysage mental », est activé au fil de la déambulation dans les espaces³⁵ »*. Alors, où se passe l'évènement ? Sur plateau ou bien dans toute la salle ? Suis-je, restant dans la régie, à l'extérieur de la salle, spectatrice d'une installation immersive qui est en train d'avoir lieu à l'intérieur d'une pièce de théâtre ?

Entre 1993 et 2009, Dominique Petitgand met en espace « *Quelqu'un est tombé^{figure 14} »*. Il s'agit d'une installation sonore avec six hauts parleurs. On entend des instruments, des objets frappés, des micro-histoires, des récits fugaces. L'espace est habité par le *son* qui, avec son immatérialité, forme pourtant un corps ; cette fois-ci invisible mais présent par les intentions transmises par les différents *sons* et la voix des personnes qui intervient. L'espace acquiert une toute autre signification, car il est rempli par le son ; des scènes, des objets, même nos propres souvenirs sont convoqués. Les murs ne sont plus ceux du lieu mais d'autres, ceux qu'évoquent la bande sonore. L'espace matériel est altéré par l'installation sonore de Petitgand.

³⁵ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., *op. cit.*, p.15.

L'installation sonore, dans un espace d'exposition, fait émerger un deuxième lieu. Comme nous sommes influencés par le son, un espace invisible se construit dans notre esprit, pour faire le lien entre l'espace réel que nous regardons et le son proposé par l'artiste. Dans le spectacle vivant, le son est le révélateur de l'intrigue. La bande sonore de la pièce nous raconte le spectacle autrement. C'est là que l'on retrouve le geste plastique. À l'inverse, lorsqu'il s'agit d'une installation sonore à l'extérieur d'un plateau de théâtre, notre perception de cet espace *autre*, est altérée par le son. Ainsi, la bande sonore fabrique un espace mental afin d'entrer en concomitance avec l'espace réel observé par le spectateur. Cette fusion crée un troisième espace. Celui qui émerge des images et des scènes évoquées par le son et l'espace réel. Alors, un décor immatériel apparaît dans l'esprit des spectateurs.

Concernant l'utilisation de la lumière comme objet plastique, le metteur en scène et auteur Joël Pommerat se sert de la technique du clair-obscur pour modifier la perception du spectateur et stimuler son imaginaire. Par exemple, pour son spectacle « *Cendrillon*^{figure 15} », les personnages sont baignés d'une lumière blanche tamisée qui évoque des tableaux comme le « *Narcisse* » (1597-1599) du Caravage. La scène, par la lumière fait tableau, en rehaussant les lignes qui émergent de la noirceur du plateau. L'absence de lumière sculpte les figures des acteurs et fragmente leurs corps, encadrant l'image sur scène d'une autre manière. La lumière dans les spectacles de Pommerat, fait aussi peinture. Elle s'empare de la scène et met seulement en lumière ce qu'il faut afin de stimuler l'imagination du regardeur.

Contrairement à ces deux artistes, dans mes spectacles, les lumières et la création sonore reflètent le sous-texte de la pièce. La création lumière et sonore comme geste plastique s'appuient sur la scène théâtrale en tant qu'enveloppe pictural, comme *cadre*. Le sensoriel accompagne l'intrigue, multipliant les lectures du sujet en question. Mes créations sonores et de lumière sont un récit *autre* de la pièce en représentation. Ils servent à éveiller d'autres perceptions chez le spectateur.

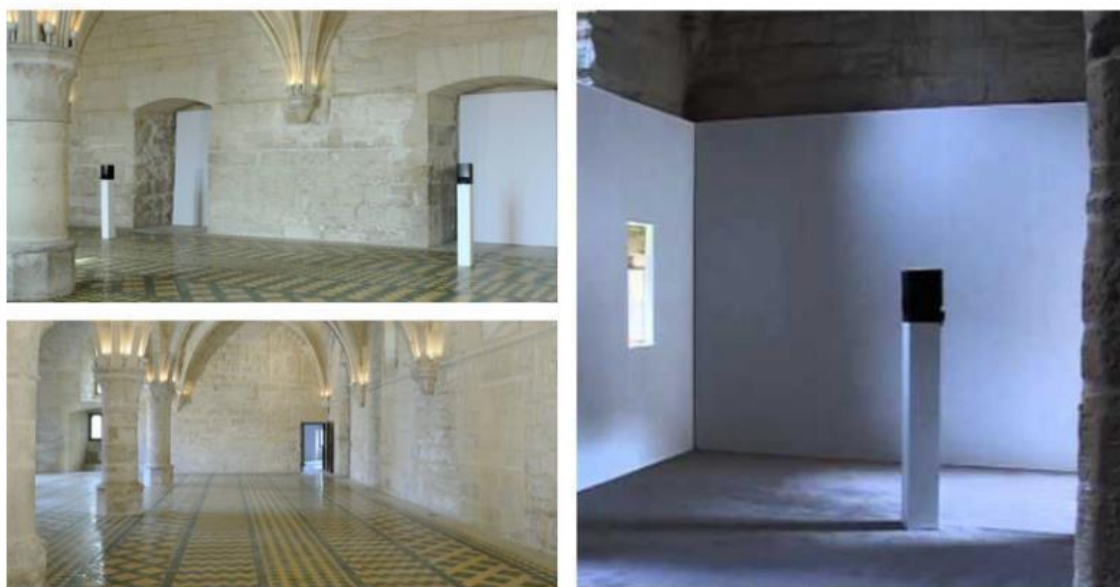


Figure 14 :
Dominique Petitgand, *Quelqu'un est tombé*, 2009
Création sonore, Abbaye de Maubuisson

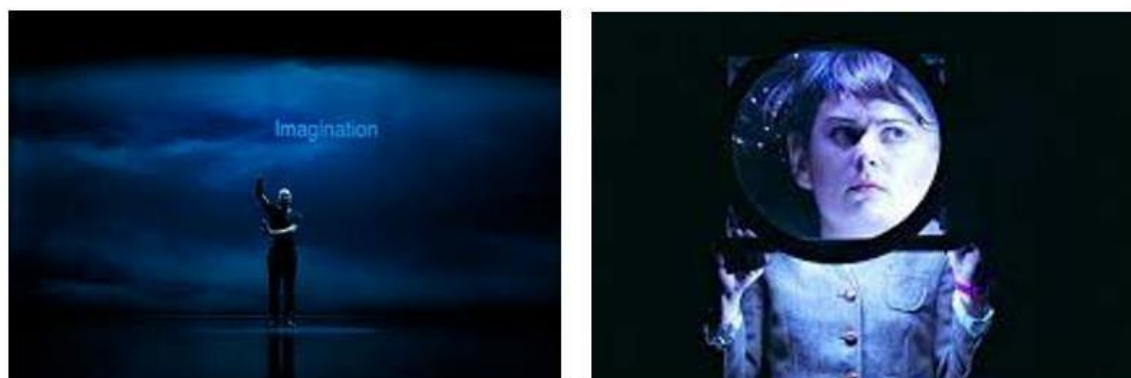


Figure 15 :
Joël Pommerat, *Cendrillon*, 2011
Mise en scène, Théâtre national de la Communauté française

3. L'écriture : en dehors et à l'intérieur de l'intime

Heure : 17h37

Note de l'autrice :

Je suis dans mon appartement en train d'écrire ce mémoire. Ce mémoire, pas un autre. Mais celui de la théorie du vécu ; du geste que l'on fait au moment de créer. Pas la mémoire d'une vie, même si la vie est insérée dans ces œuvres que l'on crée. N'est-ce pas ? J'ai décidé de vous raconter ce sous-chapitre du sous-chapitre ainsi ; décontractée de toute norme scientifique. L'écriture n'est-elle pas un dévoilement profond de notre inconscient ? Alors, à quoi bon les normes et les règles qui nous coincent de l'intérieur comme une saucisse avant d'être avalée ! Qui, en nous encadrant, ne nous laissent pas succomber à notre inconscient qui a hâte de nous sauter dessus, pour révéler à tout le monde nos craintes et nos désirs cachés à l'intérieur. Alors, je ne citerai personne dans cette sous-partie. Je me rebelle contre tout. Contre tous, contre toutes, contre *toustes*. Je m'en fous. Je vous le répète, je ne citerai personne d'autre que moi-même. Puisqu'en fait, je suis déjà en train de le faire³⁶.

Celui-ci, c'est le chapitre hors du mémoire. Celui qui écrivant le mémoire, s'écrit lui-même. Celui de l'écriture poétique, dramatique et explosive. Le sous-chapitre du sous-chapitre du chapitre de ce mémoire *putain*. Le dehors du dehors. L'extérieur de tout extérieur intérieur. Celui consacré à l'écriture de ma vie. Mais non ! Ma vie n'a aucune importance ici. C'est de la paille pour les moutons. C'est la vie des autres qui m'intéresse. Ceux qui peuvent me raconter les autres. Les fenêtres qui s'ouvrent à chaque fois que je regarde quelqu'un en face de moi. (*Licelotte Nin s'allonge comme un cadavre sur son canapé, pose ses doigts sur son ordinateur pour s'interviewer elle-même*).

³⁶ Licelotte Nin, « Réflexions hors mémoire », *Revue L'intime Extérieur*, n°20, Paris, Sans Sucres, 2022. p. inexistante.

3.1 L'écriture dramatique comme espace d'exposition de l'intime extérieur et intérieur à l'auteur

Quand j'écris, je n'ai peur de personne ; même pas de moi-même. Je ne me crains pas moi-même, ni mon inconscient caché dans mon conscient, ni mon passé révolté par mon présent. Non, je n'ai peur de rien moi quand j'écris, même pas de moi. (*Silence*) Quand j'écris, je préfère me mettre à poil. Mais pas complètement à poil, jusqu'à la moitié ; jusqu'à l'endroit où mon intérieur peut être dévoilé. Je me dégarnis. J'effeuille les morceaux de mon âme dispersés à l'intérieur de mon cœur. C'est la fureur qui me tient jusqu'au point de me débosser. Et, cela, que je commence à écrire. (*Silence*) Quand j'écris, il ne s'agit pas de mots, mais d'images, de fragments, de débris d'une deuxième bouche, celle du silence, celle de l'image devenue mots, bruit silencieux. Quand j'écris, (*Silence*) c'est un effeuillage de vécus ; un geste de rébellion à l'intérieur d'un réalisme décalé. Ce ne sont pas des mots qui se côtoient ; ce sont de phrases coincées dans une bouche hérissée par le tourment ; des personnages blessés, touchés, abattus, démantibulés par une foule, par quelqu'un d'autre ou par eux-mêmes ; mais, des personnages heureux, rayonnants d'une absurde folie. (*Silence*) Quand j'écris, c'est de l'émoi ; un sentiment d'effroi de la peau aux dents, de mon nombril jusqu'aux seins. C'est du chagrin, de la honte d'autrui, de la misère qui à tous appartient, d'un pays d'un surréalisme quotidien, d'un corps en fragments dispersé par le vent et agencé par son déchirement. Quand j'écris, je sens ce fameux néant.

3.2 L'écriture dramatique et l'espace de monstration, un support dialectique

Le texte dramatique est pour moi le support dialectique des œuvres en monstration. C'est un geste plastique et performatif. Mes textes dramatiques sont des histoires remplies de bizarreries et en décalage avec notre vie de tous les jours, où le temps ne cesse de s'amalgamer. C'est une façon pour moi de sortir d'un état de désœuvrement, au moins dans un espace-temps différent du nôtre. (*Silence*) Je suis attirée par cette manière d'écrire comme moyen de briser la ligne logique de notre existence ; naître, grandir et vieillir. À partir des histoires absurdes, je veux exprimer des événements tragiques d'un point de vue comique. C'est ce décalage entre l'angoisse humaine et le rire qui m'attire lorsqu'il s'agit d'articuler l'intrigue. En me servant de didascalies, je propose des sonorités, des chansons, ainsi que des images qui pourraient à la lecture être associées à des tableaux en mouvement. Ces images sont proposées à l'intérieur du *texte*, liées quelquefois à des actions qui seront exécutées par les comédiens.

Pour le texte « *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*^{figure 16} » j'ai voulu exprimer l'angoisse que subissent les travailleurs qui passent leur vie à exécuter chaque jour la même action, presque comme des automates ; et la déshumanisation de chefs d'entreprises face aux accidents qui se produisent à l'intérieur de ces immenses usines. J'ai voulu aussi exprimer que malgré leur existence fatidique, la comicité est toujours présente, car par leur ignorance, ces ouvrières ne se rendent pas compte de la misère de leur vie. C'est pourquoi, Ce sont trois ouvrières inconscientes de leur infortune qui passent leurs journées à compter des cheveux, un par un et à les empiler, puis à les placer dans une machine qui va les insérer dans les têtes des poupées fabriquées dans l'usine. *Passer toute une vie à compter des milliers de cheveux*, j'ai choisi cette métaphore pour exprimer un monde devenu absurde où le plus important est de subsister dans une société capitaliste, peu importe comment. Dans cette pièce le personnage principal, Lilli Jolie, une fille morte dans l'usine, apparaît sur scène de temps en temps. L'intrigue, dans mon

écriture, est surtout racontée à travers des images. Mes textes dramatiques font l'objet d'une création visuelle. Ils ne servent que de multiplicateurs de sens. C'est dans ce va-et-vient que naît la transversalité dans l'espace scénique qui s'ouvre vers l'exposition.



Figure 16 :

Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017

Mise en scène, scénographie, création sonore et lumière, République Dominicaine

Chapitre 2. L'espace de monstration comme spectacle vivant

Ce chapitre portera sur la définition du *dispositif spectaculaire*. Il tentera également de définir le concept de *pièce performative*, en le différenciant de la performance et du tableau vivant. De la même manière, je parlerai de l'importance d'immerger le public dans un dispositif spectaculaire, de comment sa présence complète le discours des œuvres exposées et finalement, nous aborderons la question du geste à travers une peinture performative.

A. Vers un éclatement de la mise en scène : l'espace d'exposition comme spectacle vivant

Dans ce sous-chapitre nous définirons la notion de *dispositif spectaculaire* et de pièce performative. De même, nous aborderons la peinture comme expérience performative et comme écriture de l'inconscient.

1. La mise en scène de l'espace de monstration : un dispositif spectaculaire

Comment le *spectacle vivant* fait-il *éclater* la mise en scène lorsque ses principes fondamentaux sont mis en pratique dans un *lieu de monstration* ? À quel domaine, genre, thème, appartiennent les dispositifs qui traversent constamment les frontières ? Quel type d'appareil sera celui qui mêlera le spectaculaire et *l'expositif* dans un même lieu ? Utiliser l'espace comme médium et support est-ce la porte d'entrée d'une démarche transversale ? Comment classer l'inclassifiable ?

Eh bien madame, parlez-nous de votre pratique artistique. (*Silence*) Quel est votre *Art* ? En majuscule, allez-y, je vous écoute : (*Silence*) Eh bien, il faut quand-même dire quelques mots pour les gens qui vous écoutent. Exprimez-vous. Personne ne va vous mettre dans une case, je vous l'assure, n'est-ce pas ? (*Silence prolongé*) Enfin madame, il faut quand-même ouvrir la bouche, allez, comment définissez-vous votre façon de travailler ? expliquez-nous ce que votre *Art* signifie ? Ce tableau par exemple. Celui-là avec ces gribouillages à gauche et à droite où l'on n'y comprend rien. Comment voulez-vous qu'on fasse ? (*Silence beaucoup plus prolongé*).

Faut-il expliquer son *Art* ? *Art* a-t-il une définition ? Ce sont des questions qui se posent toujours au moment de montrer son travail artistique et de se confronter au regard du public. Pour répondre aux questions auparavant évoquées, je peux vous dire que, tout processus créatif a un double enjeu pour moi. Il doit être de nature transdisciplinaire. Pour atteindre cet objectif, mes créations doivent dès le départ être conçues pour pouvoir transiter entre ces deux territoires ; espace d'exposition et espace scénique. Mes créations sont donc hybrides. Elles reposent sur des supports différents et n'ont pas de lecture linéaire ; C'est au spectateur d'en trouver le sens. Pour cette raison, en essayant d'exposer l'objet plastique et de représenter ce qui est vivant dans une salle d'exposition, je crée des dispositifs capables de fusionner le visuel et le théâtral dans un même espace d'exposition. Ce type d'appareil, je l'appelle, *dispositif spectaculaire*.

Un dispositif, selon Giorgio Agamben est « *tout ce qui a, d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants*³⁷ ». De ce fait, un *dispositif spectaculaire* est défini comme celui capable de fusionner le visuel et le théâtral dans un espace d'exposition. C'est un espace immersif où l'*espace scénique* du plateau de théâtre et le *vide* du *White Cube* se juxtaposent au même endroit. Ainsi, il est un espace de confrontation, car il faut trouver l'harmonie nécessaire pour que chaque œuvre exposée puisse exister indépendamment et en relation avec les autres.

Un *dispositif spectaculaire*, c'est un lieu d'expérimentation, car pour rendre l'intrigue visible, il faut s'emparer de supports distincts. D'une part, il a un double pari. Pour être immersif, des créations sont utilisées pour le jeu de comédiens. Les objets exposés peuvent être utilisés comme costumes, les peintures accrochées aux murs peuvent être utilisées comme éléments scéniques pour faire avancer l'intrigue. De plus, pour mettre

³⁷ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches, 2014, p.80.

en œuvre un *dispositif spectaculaire*, l'idée de rassembler plusieurs éléments dans le même espace ne suffit pas. L'artiste doit être ouvert à être influencé par les possibilités offertes par le lieu.

En partant du désordre, l'artiste conçoit des installations, des peintures, des dessins, des textes dramatiques, de la vidéo, bref, il s'empare de tous les moyens possibles afin de révéler la scène et exposer l'intrigue qui sera le support dialectique des éléments en monstration. D'où l'importance de concevoir une *dramaturgie du visuel* avant la mise en scène des œuvres conçues. Cette dramaturgie visuelle établira un *parcours* chez le spectateur déjà en immersion. Par exemple, pour le *dispositif spectaculaire* pour l'exposition « *Disparition d'un corps en détresse*^{figure 17} », l'espace était divisé en quatre. Lorsque le public arrivait dans l'espace, il trouvait une vidéo réalisée à partir d'extraits pris lors de mon voyage en TGV à Lille. En entrant, le public est invité à s'asseoir et à regarder cette vidéo. Il avait la possibilité de s'asseoir soit à l'extérieur soit à l'intérieur de la projection. Puis, un deuxième espace était aménagé dans son *parcours*. C'était une installation ayant comme sujet le *vide*. Elle était composée d'une paire de chaussures noires, à partir desquelles sortaient deux bandes noires qui étaient à la fois accrochées au cadre de la porte. À l'intérieur de cet espace, trois cartels, comme s'il s'agissait des lettres laissées par une personne qui vient juste de disparaître, mais, dont l'esprit est encore dans cet espace. Ensuite, il y avait un troisième endroit qui était composé de peintures installées au sol. Finalement, il y avait aussi un quatrième espace ; il s'agissait d'une installation immersive. Elle était exposée de la façon suivante : accroché au mur, un cartel laissé par une personne disparue, une chaise, un haut-parleur et un microphone. Le public était invité à s'asseoir, à lire le cartel et à interpréter le texte tel que le ferait un comédien.



Figure 17 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation, vidéo, peinture

Technique mixte, acrylique, papier, haut-parleurs, chaise, micro, chaussures, tissu, cadres, vidéo-projecteur, Paris

Le *dispositif spectaculaire* est proche de la définition de *scénographie d'exposition*, définit comme « *un support narratif, efficace aussi dans sa discrétion, à la manière d'un métatexte. Elle fait circuler les corps et les significations, prolongeant les partis pris des œuvres singulières et facilitant leur mise en relation dans un projet collectif*³⁸ ». Sauf que, le *dispositif spectaculaire* fait corps avec l'espace et avec le sujet. Il est une *œuvre totale*, tel qu'un *spectacle vivant*. Il introduit le vivant à travers la pièce performative. Le *dispositif spectaculaire* est une espèce de *maison*. Le public entre dans ce foyer. Chaque chambre a sa propre vie, chaque élément exposé a sa propre signification séparée et en union avec l'ensemble. Les habitants de cette *maison* seront les personnages joués par les comédiens. Les spectateurs seront des visiteurs, mais en même temps feront partie de l'intrigue, prenant ainsi le rôle de *spect-acteurs*.

En liant ma pratique et la notion de *dispositif spectaculaire* au panorama artistique contemporain, on ne peut que penser aux pratiques de Matthew Barney et à nouveau à celle de William Kentridge. D'une part, William Kentridge se sert des principes du spectacle vivant pour faire *éclater* la mise en scène de l'espace d'exposition. Pour l'exposition « *L'oeuvre d'une vie* », en saisissant l'histoire coloniale de son pays, il donne à voir, à travers la multiplicité de médiums et techniques, sa vision du sujet. Enfant, il est tombé sur des photographies terrifiantes en se promenant dans les rues de Johannesburg³⁹ en Afrique du Sud. Ces images atroces ont marqué son travail au point de vouloir exprimer la souffrance d'un peuple à travers le dessin, la vidéo, le film d'animation, l'impression sur papier et l'installation.

³⁸ Mathilde Roman, *Habiter l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2020, p.20.

³⁹ Site de Arte tv, [Consultation : le 25/04/2022]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/102178-000-A/william-kentridge-l-oeuvre-d-une-vie/>

Kentridge travaille la conception scénique de l'espace d'exposition à travers la vidéo et ses scènes théâtralisées, par exemple dans « *Jouer plus doucement la danse, "More Sweetly Play The Dance"*^{figure 18} ». C'est une scène dans laquelle les personnages dansent et réalisent des actions dans une atmosphère proche du théâtre d'ombres et dans une esthétique tirée du dessin au crayon. Il faut souligner, qu'il est un artiste qui se met en scène, dessinant, et également en étant le protagoniste de son histoire, dans certaines de ses productions.

D'autre part, il y a l'artiste Matthew Barney. Il conçoit ses créations comme des dispositifs ouverts aux mutations, en particulier dans sa production, « *The Cremaster Cycle* ». Cet artiste conçoit ses projets comme des boîtes de pandore, dans lesquelles à chaque ouverture une scène apparaît, offrant un nouvel espace autour d'un même thème, proche de la définition du *dispositif spectaculaire*. Dans une interview autour de cette exposition, il dit que,

N'importe qui peut avoir une relation intime avec les films Cremaster ou les sculptures [...] n'importe qui peut y accéder de n'importe quel point ; de la mode, des films d'horreur [...] des plastiques ou simplement de la narration. L'ensemble du projet est si poreux ; il y a un million de façons d'y entrer⁴⁰.

De plus, Matthew Barney⁴¹ débute ses créations en construisant un récit qu'il utilisera plus tard dans la réalisation d'un film. À partir de cet objet cinématographique et de l'intrigue, émergeront d'autres œuvres d'art qui révéleront sous d'autres angles le sens profond du sujet abordé. Par exemple, pour sa création « *Redoute*^{figure 19} », l'histoire se déroule lors d'une chasse en montagne. Par divers gestes, les acteurs adoptent les mouvements de leurs proies en essayant de les attraper ; l'homme comme animal, l'animal comme proie. Ce film débouchera également sur la création des énormes sculptures en forme d'arbres, mêlant des techniques traditionnelles qui seront placées

⁴⁰ Site du Guggenheim, [Consultation : le 13/04/2022]. Disponible sur : <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/matthew-barney-the-cremaster-cycle>

⁴¹ Site d'Action Media, [Consultation : le 20/03/2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Ff8BI5ijLt8&t=8s>

dans l'espace d'exposition, tout comme le film. Dans les créations de Barney les corps humains sont en pleine transformation et l'espace est aussi en constante évolution.



Figure 18 :

William Kentridge, *Jouer plus doucement la danse, "More Sweetly Play The Dance", 2015*

Installation vidéo, 8 canaux haute définition, 00''15''00, avec 4 porte-voix,
Musée des Beaux-Arts, Canada, Ottawa.



Figure 19:

Matthew Barney, *Redoute*, 2018

Film, 134'03'', Gladstone Gallery, New York et Bruxelles; Regen
Projects, Los angeles; et Sadie Coles HQ, Londres

Contrairement à ces deux artistes précédemment cités, mon *dispositif d'exposition*, celui du *spectaculaire*, vise à créer une homogénéité dans l'espace de monstration. C'est pourquoi, une dramaturgie visuelle est mise en place, afin de créer un *parcours* qui puisse, à travers le regard du spectateur, créer dans leur imaginaire une intrigue *autre* à celle que je propose. Pour articuler tous les éléments exposés entre eux, je m'appuie sur la scénographie pour théâtraliser l'espace et introduire la *pièce performative* comme canalisatrice de sens. C'est alors entamer la démarche de concevoir le musée comme *appareil*, en constante transformation et toujours mouvement. Ce concept me fait penser aux sculptures de Jean Tinguely ; ses « *Méta-Machines*⁴² ». Il voulait rendre vivant l'espace d'exposition à travers les mouvements de ses objets assemblés devenant des énormes machines.

Enfin, « *toute exposition est une mise en relation, une succession de mouvements entre des œuvres, des corps, des espaces*⁴³ », selon Mathilde Roman dans son livre « *Habiter l'Exposition* ». Pour un dispositif spectaculaire, le *White cube* agit comme un espace de vie où, à travers les traces laissées sur les murs, une quantité incommensurable d'objets artistiques peuvent germer. D'où le fait de trouver un concept pour mes créations, car cela me permet de mettre en mots cet éclatement de la mise en scène dans un lieu de monstration. O'Doherty affirme que « *le cube blanc devient art en puissance, son espace clos, médium alchimique*⁴⁴ ». Alors, dans cet espace clos, comment introduit-on le vivant ?

⁴² Site de Sculpture nature, [Consultation : le 22/03/2021]. Disponible sur : <https://www.sculpturenature.com/mouvement-essence-de-vie-jean-tinguely-stedelijk-museum-damsterdam/>

Mathilde Roman, *Habiter l'exposition*, op. cit., p.81.

⁴⁴ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.121.

2. La pièce performative : entre la performance, le spectacle vivant et le tableau vivant

« *L'histoire de l'art contemporain nous enseigne que l'œuvre n'existe que parce qu'elle est regardée. Le théâtre lui le sait depuis toujours*⁴⁵ » La pièce performative n'est pas exactement un tableau vivant ou une performance ou une pièce de théâtre. Elle peut être définie plutôt comme un hybride, mélangeant les trois notions précédemment citées. Elle utilise l'installation vidéo comme décor et les éléments exposés comme objets scéniques, contrairement à la *performance* qui est définie comme « *toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même happening, tout en empruntant plus au moins à ces formes diverses*⁴⁶ ».

La *pièce performative* utilise des acteurs dans ses représentations. Ceux-ci, à leur tour, *présenteront* les personnages de l'intrigue. Toutefois, il faut souligner que l'intrigue n'est pas présentée de manière linéaire dans la *pièce performative*. Les acteurs mèneront des actions qui souvent n'auront pas de sens avec les précédentes. À ce stade, la pièce performative ressemble plutôt à un tableau vivant, il s'agit de prendre : « *la surface picturale du tableau et l'actualiser dans la boîte blanche de la galerie*⁴⁷ ».

Pourtant, elle n'est pas non plus un tableau vivant. Contrairement à celui-ci, la pièce performative est une peinture en représentation ; même si elle est un objet aussi en exposition. En d'autres termes, la pièce performative acquiert son statut pictural à travers

⁴⁵ Sandrine Morsillo (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, op. cit., p.119.

⁴⁶ Thierry de Duve, « La performance hic et nunc », in *Chantal Pondriand, Performance : textes et documents*, Montréal, Parachute, 1981, p.21.

⁴⁷ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.75.

sa *présentation* et sa *représentation* dans l'espace d'exposition. Une définition plus proche pourrait se trouver dans le concept d'Antonin Artaud, quand il dit :

Nous supprimerons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera établie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle⁴⁸. Parle-t-il d'une *pièce performative* ?

Ainsi, la pièce performative est une représentation scénique conçue pour être mise en scène dans une galerie ou un espace muséal. Ce n'est pas vraiment du théâtre ou de la performance. On pourrait parler d'un spectacle hybride dans lequel le travail visuel, le jeu des acteurs et les mouvements chorégraphiés se fondent dans un tout artistique qui en même temps fait tableau. Par exemple, pour « *Perversités*^{figure 20} » qui fait partie de l'exposition « *L'amour monstrueux* », l'intrigue tourne autour d'un homme obsédé par une jeune *youtubeuse* experte dans la création de sculptures de ballons. L'homme démesurément passionné par cette femme, obtient frauduleusement son adresse, se rend à son appartement et la viole.

La *pièce performative* ouvre l'exposition. Les comédiens accueillent les spectateurs à la porte de la salle d'exposition, comme s'il s'agissait de l'appartement d'un ami. Les acteurs commencent la représentation en même temps que les spectateurs s'installent dans l'espace. Pour cette mise en scène, j'ai profité de la hauteur du plafond pour amener le regard du spectateur vers une petite porte qui mène au toit de l'immeuble. Lors de la représentation, certains des objets exposés sont utilisés par les acteurs comme accessoires. Le mur du *White Cube* et l'installation vidéo deviennent la scénographie de la pièce performative. Les tableaux accrochés au mur acquièrent la qualité de décor. L'installation vidéo devient également un éclairage au service du jeu des acteurs. Cependant, une fois la pièce terminée, la scène redevient un espace d'exposition. Les

⁴⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté*, (Première manifeste), 1932, in *Le théâtre et son double*, Paris, Idées Gallimard, 1964, p.148.

sculptures, les peintures, les costumes des acteurs et tout autre objet exposé perd son statut d'élément scénique et retrouve sa qualité d'objet exposé. En d'autres termes, les comédiens présentent et représentent. La durée d'une *pièce performative* est d'environ 10 à 25 minutes.

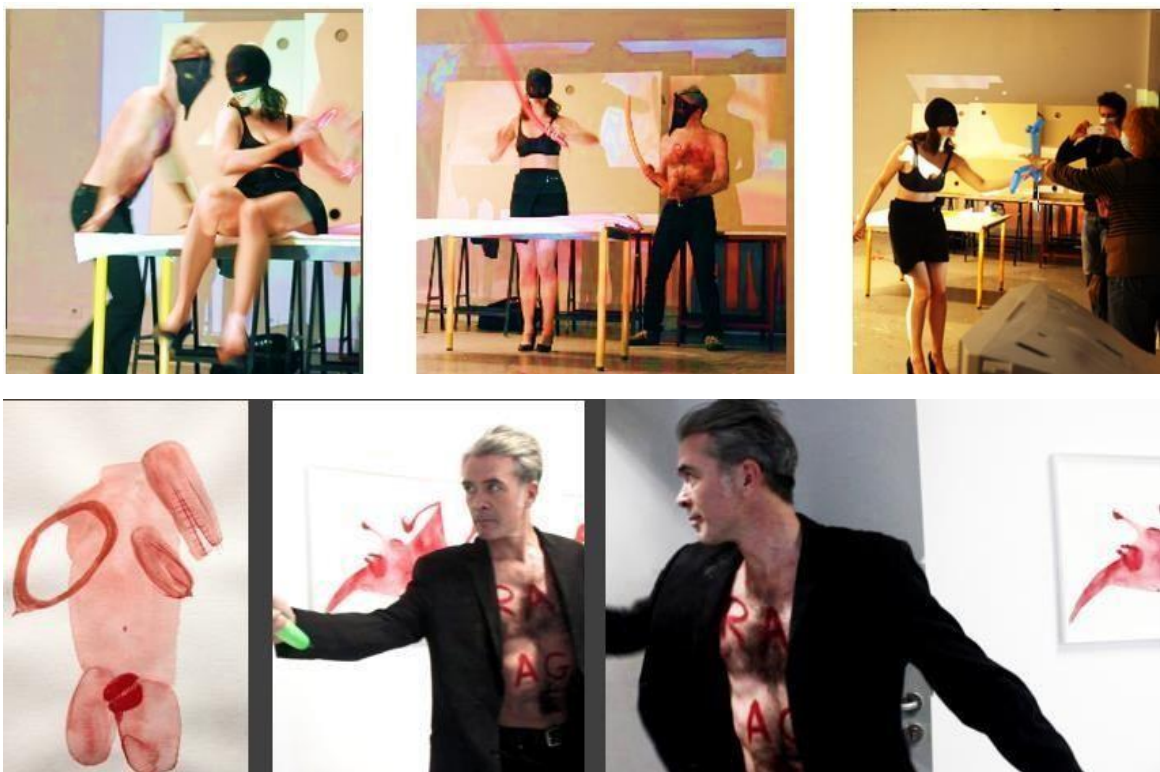


Figure 20 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux, perversités*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation et performance

Technique mixte, fil métallique, peinture acrylique, scotch, crayon, tissu, verre, cadre, télévision, papier

George Segal fait des tableaux vivants. Il crée des scènes où les personnages sont situés dans un espace-temps différent de l'espace d'exposition. Les scènes proposées par l'artiste montrent l'intimité de l'être humain au quotidien. Ce qui donne au spectateur l'impression d'entrer dans la vie d'êtres vivants, mais figés dans le temps. Dans l'œuvre « *Tôt le matin, "Early Morning"*⁴⁹ » ; on peut voir comment l'artiste met en scène tous les éléments qui constituent la chambre d'une personne qui se réveille le matin.

Quand on voit les tableaux vivants de George Segal, on se sent intrus et en même temps témoin d'une intimité qui n'est pas la nôtre. Cependant, même si nous ne le voulons pas, nous faisons partie de la scène, en l'observant. Tant pour les pièces performatives que pour les tableaux vivants de George Segal, le spectateur est immergé dans l'intimité des personnages. Sauf que dans les pièces de Segal, ce sont des sculptures et dans la pièce performative, il s'agit d'êtres humains.

Pour certains artistes, concevoir un objet scénique dans un espace de monstration peut devenir une épreuve difficile de surmonter. Puisque l'espace muséal, par son architecture, n'est pas forcément propice pour capter l'attention des visiteurs toujours en déplacement. Selon le chorégraphe et danseur Bel, « *le public est un des paramètres les plus complexes de l'affaire ! En effet, dans le théâtre, il vient pour ma pièce, tandis qu'au musée... autant dire que j'ai du mal à savoir pourquoi il vient*⁴⁹ ». Il évoque dans une interview cette recherche presque impossible que je veux vous citer dans ces quelques lignes :

⁴⁹ Bel Jérôme et Florian Gaité, « De la black box au white cube », [Reperes, cahier de danse, vol. 38-39, no. 1-2, 2017, pp. 34a-37a], Disponible sur le site de Cairn : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-34a.htm> [consultation le 3 mai 2021]

Je trouve très compliqué de produire quelque chose de pertinent, chorégraphiquement, dans un contexte comme celui-ci. Entre le théâtre et le musée, on pourrait même dire que l'on a affaire à deux dispositifs antagonistes. En tout cas, j'ai tellement travaillé sur le dispositif scénique que j'ai vécu le passage de la black box au white cube comme un véritable choc. Plus rien ne fonctionnait, d'où le nombre d'errances stériles que j'ai produites ces dernières années. C'est cette lutte qui m'a lentement amené, comme dirait Foucault, à " me déprendre " de moi-même ou de mes théâtres adorés, afin de réfléchir à l'espace muséal⁵⁰.

En effet, avant de concevoir une pièce performative, l'étude de l'espace, du *parcours* du spectateur semble primordiale si l'on veut capturer leur attention et les submerger dans l'atmosphère du dispositif. Le travail d'écriture d'une pièce performative, je le fais en solitaire. Il est essentiel pour moi de pouvoir visualiser dans mon esprit l'exposition toute entière ; les actions des acteurs et le parcours des spectateurs avant de transmettre l'idée à l'équipe qui travaillera sur le projet. Ainsi, mon attention sera centrée sur les actions exécutées par les comédiens, le jeu d'ombres et les objets placés à l'intérieur de l'espace de monstration, afin de provoquer chez le spectateur la sensation de regarder un personnage d'un tableau vivant prenant vie au moment présent.

Le travail du metteur en scène et plasticien Éric Vigner est quant à lui plus proche d'un *Théâtre passe frontière*⁵¹. Il prend des textes d'interviews d'artistes et les met en scène dans l'espace muséal. Ce dispositif, il l'appelle *lectures-performances*. Par exemple, pour « *Rencontre avec Henri Matisse, "Chatting with Henri Matisse"*^{figure 22} », les spectateurs participent à une lecture dramatisée d'un entretien avec l'artiste en 1941⁵². Cette *lecture-performance* présente le tableau de Matisse exposé dans l'espace muséal et présente également l'artiste, à travers une lecture dramatisée réalisée par des acteurs. En échappant à la notion de représentation Éric Vigner arrive à introduire une mise en

⁵⁰Bel Jérôme et Florian Gaité, « De la black box au white cube », [Reperes, cahier de danse, vol. 38-39, no. 1-2, 2017, pp. 34a-37a], Disponible sur le site de Cairn : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-34a.htm> [consultation le 3 mai 2021]

⁵¹ Sandrine Morsillo, (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, op. cit., p.14.

⁵² Site d'Éric Vigner, [Consultation : le 1/03/2021], Disponible sur : <http://www.ericvigner.com/node/33329>

scène théâtrale dans l'espace muséal à travers cet entretien. « *La scène muséale devient le lieu où s'élabore le passage d'une forme à l'autre, des arts plastiques au théâtre, on touche là au fondement même du processus théâtral*⁵³ », selon Sandrine Morsillo.



Figure 21:
George Segal, *Tôt le matin "Early Morning"*, 1992
Plâtre, peinture, bois, technique mixte — 244 × 251 × 244 cm,
Galerie Templon, Paris & Brussels



Figure 22 :
Éric Vigner, *Rencontre avec Henri Matisse, "Chatting with Henri Matisse"*, 2015
Lecture performance, d'après les
Conversations inédites entre Pierre
Courthion et Henri Matisse,
Musée d'art moderne de la Ville de
Paris

⁵³ Sandrine Morsillo, (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, op. cit., p.14.

La *pièce performative* part d'une écriture automatique. Elle est faite pour être mise en scène dans un espace d'exposition et faire également partie de l'exposition. Elle fait corps avec tous les objets présents dans le lieu. Les objets scéniques qu'elle utilise sont aussi des objets en exposition, l'installation vidéo sert de scénographie et le spectateur de partenaire de jeu et de témoin.

Dora García est une artiste qui traite, dans sa pratique artistique, des médiums tels que la performance, l'écriture, le dessin et la création audiovisuelle. Elle s'intéresse à la littérature, à la fiction et à la psychanalyse. Lorsque García a commencé à faire ses performances, elle n'aimait pas être devant un public. Après avoir été en contact avec la danse et le théâtre, elle a commencé à concevoir et à écrire ses performances pour qu'elles puissent être interprétées par d'autres personnes. Comme Garcia, je suis toujours ou presque en dehors de mes pièces performatives. « *Instant narrative*^{figure 23} » fait référence à une performance dans laquelle la participation du public est la partie centrale de l'action. Un écrivain occupe le rôle du performeur. La personne est assise à l'intérieur de la salle d'exposition. Devant lui se trouve l'écran d'un vidéo-projecteur. Lorsque les spectateurs pénètrent dans l'espace où l'œuvre est censée se trouver, ils se rendent compte que l'auteur décrit leurs actions. Ces descriptions sont projetées sur l'écran. De cette manière, le spectateur prend la place du personnage, puisque l'écrivain décrit tous ses mouvements en direct. Il occupe également le rôle d'acteur puisqu'au bout de quelques secondes le spectateur se rend compte qu'il est à l'intérieur d'un dispositif de représentation. Cette façon de voir la représentation dans un espace d'exposition est proche du concept de la *pièce performative*. Cependant, dans mes pièces, l'acteur occupe une place centrale dans l'histoire, le spectateur intègre le dispositif en occupant un rôle secondaire.

En outre, l'artiste Tino Seghal dans « *Ce progrès* , "*This Progress*"^{figure 24} » au Palais de Tokyo, fait appel à des danseurs, petits et grands pour construire un dispositif hybride. Ce n'est ni de la danse ni de la performance. Il s'agit de plonger le spectateur dans une pièce éphémère, où toute la partie visuelle et émotionnelle est transmise à partir du

contact humain entre les responsables du parcours et le public. Ses pièces, comme celle du chorégraphe Jérôme Bel, sont conçues en amont, dans la solitude de leurs bureaux. La répétition ne sera qu'une implémentation du dispositif déjà construit précédemment. Selon Seghal, « à partir du moment où on recherche la précision et la création d'un jeu particulier on est en fait dans ce jeu et pas en outre, soumis à un corps de règles qui lui est propre et pas un autre. Pour moi c'est une question de mise en place, de précision, de conception »⁵⁴.



Figure 23 :

Dora García, *Instant Narrative*, 1965

Dimensions variables, Installation, Performance, Logiciel pour ordinateur portable et MacBook, artiste, projection vidéo, table et lampe
Valladolid, Espagne



Figure 24 :

Tino Seghal. *Ce progrès*, 2006

Situations mises en scène, ICA, Londres

⁵⁴Site de Wocomo Culture, [Consultation : le 15/03/2021], Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=sagdrU6lotY>

Je me distingue de ces deux artistes par le fait que dans mes *pièces performatives*, je construis et intègre des œuvres plastiques. Le jeu des acteurs est éphémère, mais il reste sous forme de peinture, de sculpture, d'installation et de vidéo. Bel comme Seghal, tous les deux, interrogent dans leurs pièces la question du temps présent.

Enfin, pour la création d'une *pièce performative*, je me laisse emporter par les images qui me viennent à l'esprit pour l'écriture de l'intrigue. Il ne s'agit pas de douter ou de réfléchir sur les images et les scènes qui apparaissent dans mon esprit. Je laisse mon subconscient prendre le devant et exprimer tout ce qui est à l'intérieur. Lors de cette écriture automatique, je dois visualiser les acteurs, ainsi que les spectateurs et leurs éventuelles réactions pour les prendre en compte lors de la mise en scène de la pièce. Durant l'écriture, je code les mouvements des acteurs, la durée de chaque action, ainsi que le rythme général de la pièce.

Philippe Quesne utilise également cette technique. Il rédige un texte purement technique dans lequel il notera tout ce que les acteurs auront à faire sur scène ; en tenant compte du temps d'exécution de chaque action et de l'intention du geste. Ce qui l'intéresse c'est d'exposer les éléments présents sur scène lors de la représentation. Contrairement à lui, j'expose, dans la pièce performative, l'intrigue dans le *White Cube*, afin de la montrer comme un objet en présentation et en représentation. De plus, au cours de la rédaction, j'essaie de construire des actions qui intègrent les spectateurs. Pour « *Perversités* » les comédiens, en plus de recevoir le public devant la porte pendant la représentation, montrent aux spectateurs comment réaliser des sculptures de ballons.

D'une part, comme les sujets que je traite sont assez tragiques, je veux m'éloigner du pathétique. Pour cela, j'utilise la danse, la musique en direct, le chant et l'humour. Je profite également des sonorités que peuvent venir des mouvements corporels des comédiens. Toutes les indications scéniques font partie du texte de la pièce

performative. Il s'agit d'une sorte de protocole que les comédiens doivent suivre. D'autre part, lors de l'écriture, d'autres idées de créations émergeront. Je vais les imaginer au fur et à mesure que j'écris. Par exemple, lors de l'écriture automatique de « *Meuble-aliment*^{figure 25} », la sculpture de la poitrine faite avec des collants est apparue dans mon esprit ; ainsi que quelques phrases écrites sur le dos de l'actrice pendant la représentation. De plus, après avoir fini d'écrire, je reviendrai au texte pendant le processus de mise en scène et corrigerai et changerai certaines actions. Dans la *pièce performative* les comédiens interprètent des personnages même s'il n'y a pas de cohérence dans la ligne des actions à exécuter.

D'ailleurs, pendant la représentation, le son est toujours présent. Cela ressemble à un brouillard que personne ne peut arrêter. J'introduis la bande sonore pour transformer la passivité de l'espace d'exposition, interrompant également le processus introspectif du spectateur lorsqu'il regarde l'œuvre. J'utilise le son comme un autre médium pour transmettre l'intrigue. Il sera bruyant et ininterrompu pendant toute la durée de l'exposition. Le son produit par l'acteur vient compléter le son enregistré. Le texte prononcé par les acteurs accentue des moments précis, des informations que je souhaite que le spectateur reçoive clairement. Les mots marquent également les étapes de la mise en scène, soulignant la fin de la pièce.



Figure 25 :
Licelotte Nin, *Meuble-aliment*, 2015
Installation, sculpture, pièce performative
Technique mixte, collant, vidéo-projecteur,
table, l'eau, masque, couteau, oranges,
Paris, France

3. La peinture comme expérience performative

Les figures présentent dans mes peintures et exposées dans mes dispositifs, qu'il s'agisse de la peinture acrylique ou de la gouache ; oscillent toutes entre abstraction et figuration. Ce sont des corps et des images abstraits en train d'apparaître ou disparaître. Il y a néanmoins un récit qui se laisse entrevoir. Par exemple, pour « *L'amour monstrueux*^{figure 26} » j'ai conçu cette série de peintures à la gouache afin de montrer des corps en train de muter. L'absence et la transformation des membres du corps sont présents dans chacune de ces gouaches. Comme pour les gouaches de Louis Bourgeois, j'ai comme intention de montrer un corps démoli, mais en vie, annihilé mais énergique. Le sexe des personnages est y exposé, déformé et réinventé. Il s'agit, dans certaines des peintures, d'une espèce de vulve en forme d'huitre et de dents pointues.

Ces séries d'images se rapprochent du mythe du « *vagin dentata* » évoquant la femme castratrice et la peur des hommes de la mutation de ce vagin capable de trancher leurs pénis. La transparence produite par l'utilisation très diluée de la gouache vise à permettre au spectateur d'imaginer des parties de corps inexistantes. Des artistes pluridisciplinaires, tels que notamment Bourgeois, mais aussi Barthélémy Toguo, abordent la peinture diluée comme un moyen d'élargissement du corps et de ses membres.

Par exemple, pour « *Baptism*^{figure 27} », de l'artiste Toguo. Le rouge joue un rôle majeur. Il ravive l'effet de transparence due à l'eau présente dans cette technique en attirant notre œil vers la forme émergeant sur le papier. Le corps présent sur le papier est transfiguré. Par sa transparence, il oscille entre deux espaces. La figure donne l'impression de se révéler devant nos yeux, mais en même temps, donne l'effet d'être en voie de disparition.

De son côté, Louise Bourgeois, travaillant la gouache, oppose la fragilité présente dans cette technique à l'expressionnisme présent dans ses toiles, comme « *Extrême tension*^{figure 28} » : deux mains en tension, au milieu, la phrase « *extrême tension* » comme le titre de l'œuvre. Même si, les mains sont orientées plutôt vers le haut, la tension se produit aussi dans l'espace vide laissé au milieu des deux figures. La phrase presque invisible est enveloppée par les membres dépourvus de corps. Dans ces deux exemples et comme dans mes gouaches, le liquide devient le protagoniste.

Enfin, quand je travaille la gouache, je me laisse surprendre par l'imprévu ; chaque goutte trace un chemin à suivre et des pistes pour accomplir l'image. Ce processus enrichi mon imaginaire en développant ma relation avec l'œuvre produite. Ce lien presque impossible à défaire est devenu pour moi une expérience performative, un dialogue avec l'image à laquelle je suis en train de donner vie.



Figure 26 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux (série)*, 2021

Peinture, gouache sur papier, dimensions diverses, Paris,
France



Figure 26 :
Liclotte Nin, *L'amour monstrueux (série)*, 2021
Peinture, gouache sur papier, 70 x50 cm, Paris, France

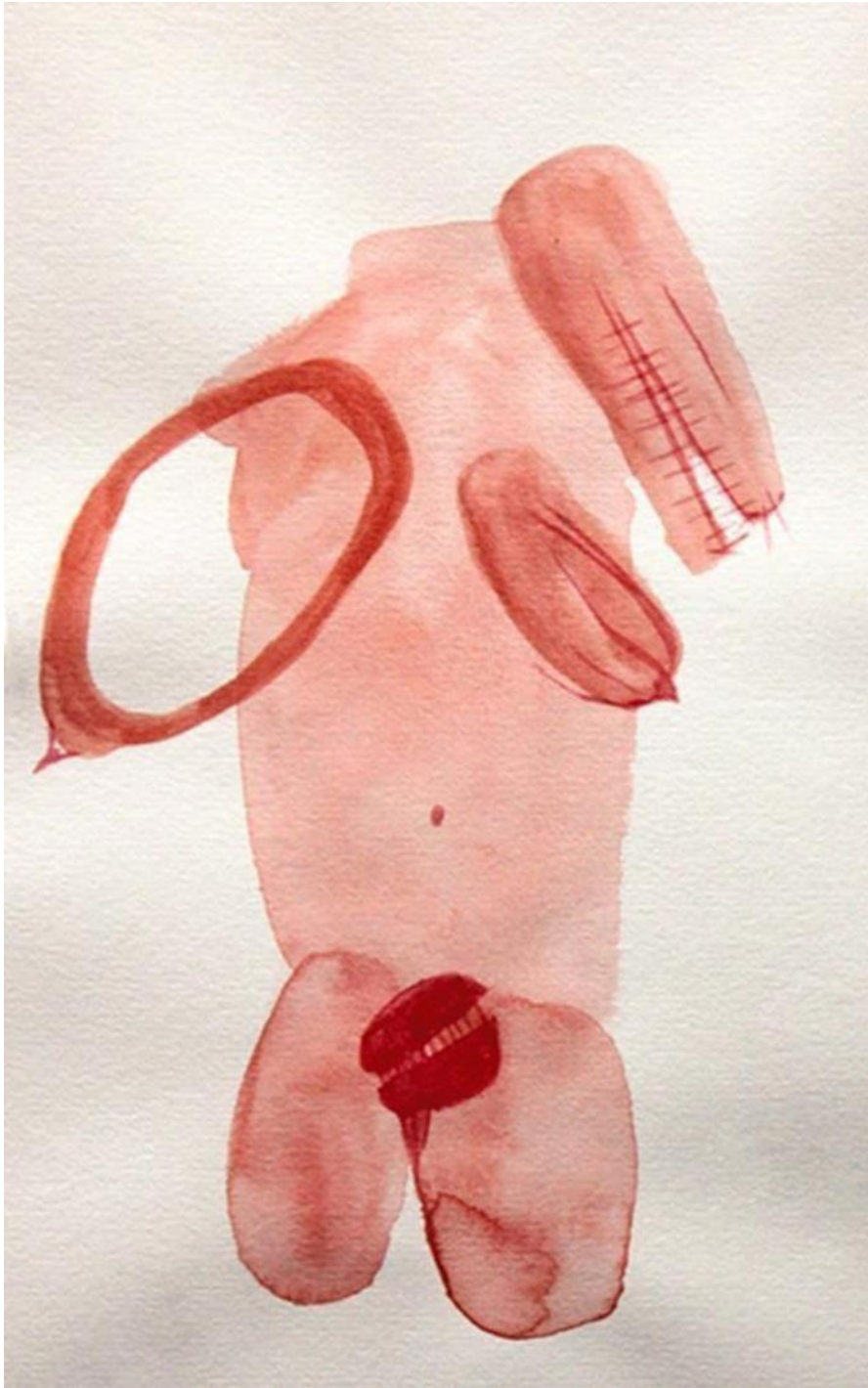


Figure 26 :
Licelotte Nin, *L'amour monstrueux (série)*, 2021
Peinture, gouache sur papier, 20 x 30 cm, Paris



Figure 27 :
Barthélémy Toguo, *Baptism*, 1999
Peinture, gouache sur papier, 29 x
27,5 cm, A.M. collection, Paris,
France

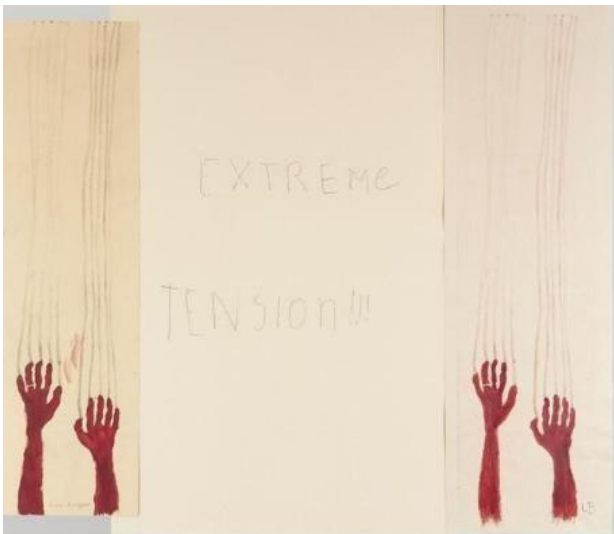


Figure 28 :
**Louise Bourgeois, *Extrême
Tension*, 2006**
Peinture, gouache sur papier, 138.4
× 164.5 cm, Paris, France

4. Écriture, peinture et gribouillage : la lecture impossible d'une graphologie de l'inconscient

Je peins depuis que je suis petite. Le geste de peindre est pour moi une manière de soulager l'inconscient de mes émotions refoulées, de mes pulsions et de mes anxiétés. Toujours après avoir peint, je me sens libérée des émotions qui me rendraient auparavant triste ou angoissée. Quand je peins, c'est comme écrire dans un journal intime, mais sans pouvoir déchiffrer les phrases sur le papier. Je peux peindre sur le mur de ma chambre, sur mon corps, sur du papier, du tissu ou du textile. Cependant, l'un des points communs lorsque je peins sur l'un de ces supports, c'est que quand je peins, ma pensée s'éteint et c'est mon inconscient qui guide ma main.

Griffonner. Écrire. Gribouiller. Quand je peins, c'est comme si j'écrivais, mais sans prendre conscience des phrases ou des mots que je transcris sur papier. C'est pourquoi, peindre, c'est pour moi un geste automatique, rapide et spontané. C'est une accumulation d'émotions intenses qui se répandent sur le support au moment du geste. Je me laisse emporter par les émotions du moment et je peins comme si j'écrivais. Dans cette peinture gestuelle, la ligne est mon alliée, les couleurs pastel mes amis et le mouvement sauvage de mon poignet, moi-même, essayant de parler à travers la peinture. Un bras, une tête, un œil, un corps tordu, ce sont quelques-uns des signes présents dans mes griffonnages de l'inconscient.

Par exemple, pour « *Nature Sauvage*^{figure 29} », je laisse ma main suivre le mouvement de ma pensée. Appuyant le pinceau sur le papier, le trait apparaît et petit à petit, il s'étend sur le support. Le geste est guidé par le mouvement de mes pensées et de mes émotions, mais en même temps influencé par les images qui se créent sur la toile. Une jambe tordue apparaît, provoquant en moi, la naissance d'une seconde image, tout en secouant mes pensées. Oui, la pensée change en se laissant influencer par ce qu'elle observe. Elle modifie son parcours et produit en moi d'autres émotions. La peinture agit comme une

thérapie silencieuse, une méditation profonde de l'occulte, une analyse de l'incertain. Picasso, dans ses démonstrations publiques où il dessine sur un écran translucide, nous montre comment la ligne, sculptrice des formes, nous fait repenser notre geste précédemment exécuté transformant l'image faite auparavant.

Le travail de Cy Twombly est aussi proche de ce type de pratiques. Prenons l'exemple de « *Ensemble Gaeta, pour l'amour de l'eau de feu, "Gaeta Set, For the Love of Fire Water"*^{figure 30} ». La peur, l'anxiété, la fureur, sont d'émotions présentes dans ce tableau. Twombly se libère de la technique et déraisonne. Mais, il ne s'en soucie pas. Il ne s'inquiète pas de dommages que cela pourrait causer sur son travail artistique ou son effet sur celui qui observe. Ce qu'il tente de faire, c'est secouer les préjugés de l'observateur sur le tableau, la maîtrise des techniques, les lois de beauté, d'harmonie. Il ne se soucie pas de règles lorsqu'il fait ses griffonnages. Après tout, le geste pictural n'est pas un catalyseur d'idées intemporelles. Enfin, quand je peins, ma parole se libère à travers la peinture. Ma peinture est une graphologie de l'inconscient, un jargon indéchiffrable, un journal intime illisible, même par son auteur.



Figure 30 :
Cy Twombly, *Ensemble Gaeta, pour l'amour de l'eau de feu, "Gaeta Set, For the Love of Fire Water*, 1981
Huile et crayon gras sur papier, 57 x 57 cm, Musée Brandhorst

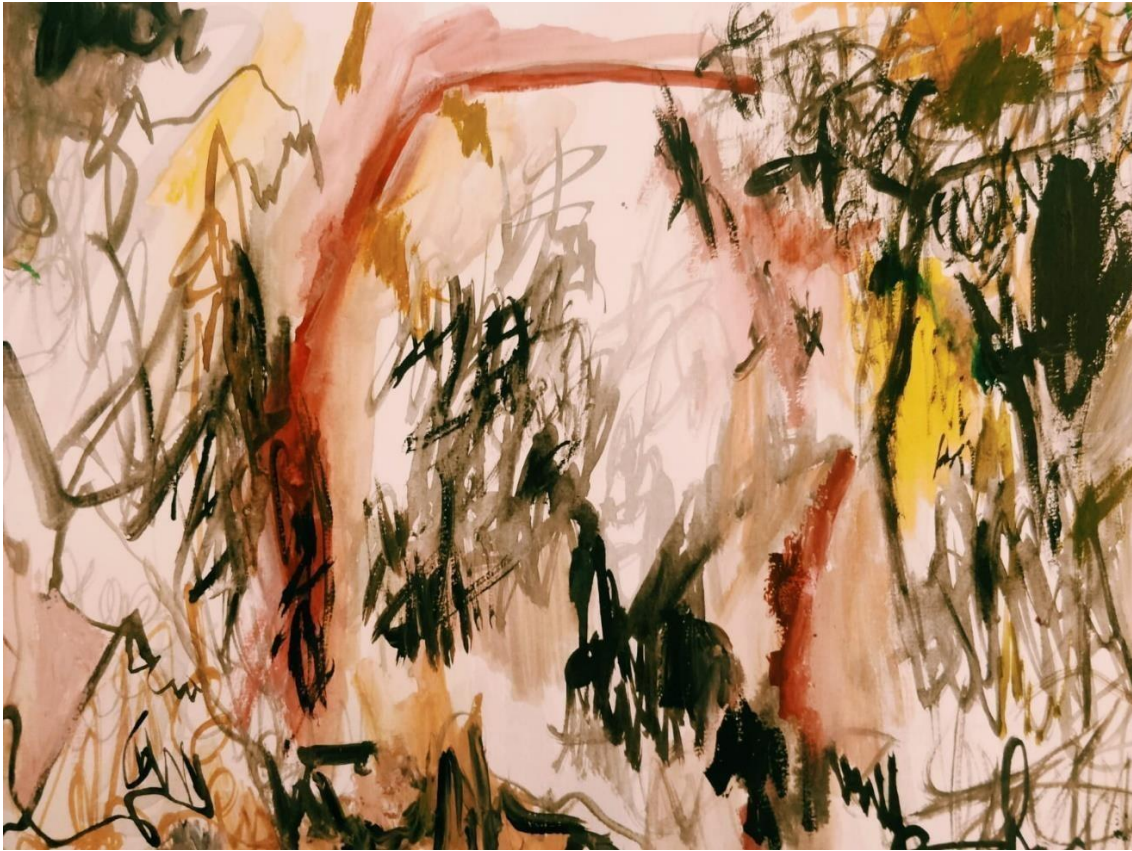


Figure 29 :
Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2022
Gouache sur papier, 10 x 15 cm
Paris, France

B. La création numérique et espace de monstration

Au cours de ce chapitre, nous analyserons comment la peinture numérique devient un outil scénique. De la même manière, nous aborderons la question du corps humain et la notion de paysage à travers l'art vidéo.

1. La peinture numérique : du collage à la lumière, du décor éphémère au papier peint

Dans mes créations, je me sers de la peinture numérique pour faire lumière et à la fois décors. La peinture et le décor deviennent alors immatériels. Lorsque les figures présentes dans la peinture numérique sont utilisées pour créer un décor pour la pièce performative, on transgresse la notion de *cadre*. Donc, le *tableau* est dédoublé. L'image est exposée au mur et représentée sur scène, à travers le jeu des comédiens. De ce fait, cette peinture dite *virtuelle* sert de décor à la pièce performative. Ainsi, « *les œuvres en fusionnant avec l'espace par la scénographie entremêlent les territoires, des arts visuels au théâtre, et pointent la question d'identités mouvantes*⁵⁵ ».

Tout d'abord, pour produire mes peintures numériques, je me sers d'images déjà fabriquées. Je m'empare de mes peintures à la gouache ou à l'acrylique. Ensuite, je scanne ces peintures et les retravaille en utilisant des filtres ; changeant la texture et les couleurs. La plupart de mes peintures et collages numériques seront exposés en tant

⁵⁵ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie » *op. cit.*, p.77.

qu'œuvres, mais aussi, en tant que décor pour la *pièce performative*. Par exemple, pour la création du décor immatériel de « *Rouge*^{figure 31} » je me suis servie d'une peinture que j'ai fait à la gouache sur papier. J'ai retravaillé la texture et la couleur avec des filtres. Le plus souvent, je me sers de *Microsoft Word* pour ce travail numérique, car je me sens plus à l'aise avec ce logiciel. Donc, je coupe le plus souvent le fond de l'image. La plupart de temps, je ne garde que la figure centrale.

Pour le décor de la pièce performative « *Rouge* », j'ai utilisé le bleu pour construire un décor qui fasse allusion au *papier peint*. C'est, en fait, un projet que je souhaite développer par la suite. Comment mes peintures peuvent servir aussi comme objet décoratif, en questionnant ainsi la notion d'*œuvre* ?

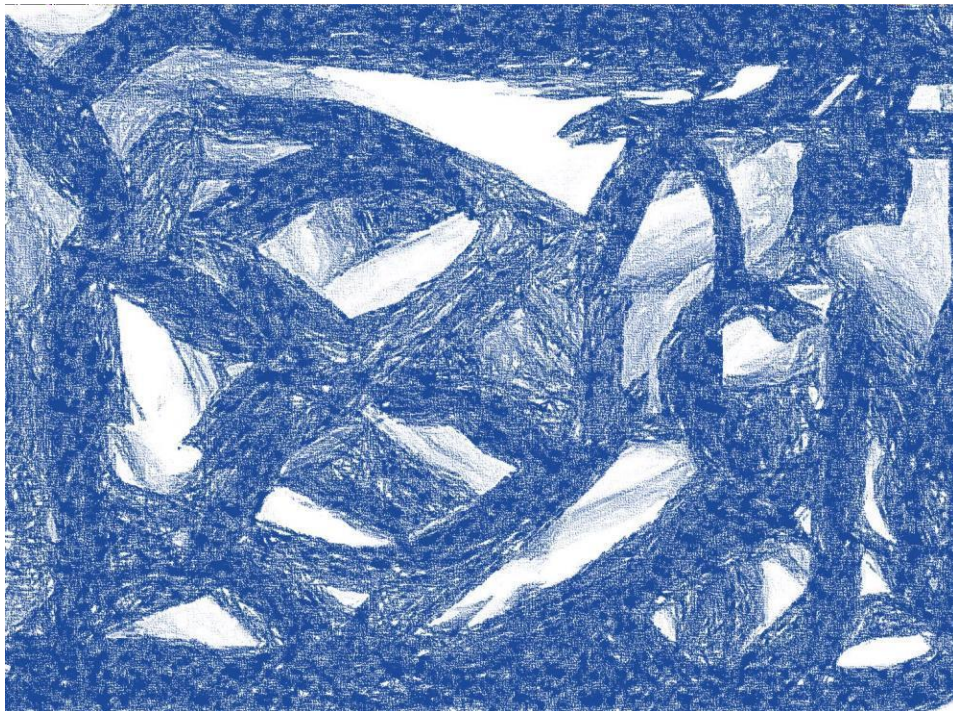


Figure 31 :
Licelotte Nin, *Rouge*, 2021
Peinture numérique, décor, technique mixte,
dimension variable, Paris, France



Figure 31 :
Licelotte Nin, *Rouge*, 2021
Peinture numérique, décor, technique mixte, dimension variable, Paris, France



Figure 31 :
Licelotte Nin, *Rouge*, 2021
Peinture numérique, décor, technique mixte, dimension variable, Paris, France

D'autre part, une autre manière pour moi de concevoir mes peintures numériques, c'est en partant de la technique du collage. Je prends des images sur internet ou des photos de tableaux classiques. Ces images, je vais les altérer, les couper et les transformer en les mélangeant avec d'autres images afin de concevoir des scènes *autres*. Par exemple, pour l'exposition « *L'amour monstrueux*^{figure 32} », j'ai fait une série de trente et un collages. La prémisse pour la production de ces collages était : *l'amour devient primitif lorsqu'il n'a pas d'autre but que de posséder l'autre*. Pour traiter ce sujet, je voulais donc travailler à partir de l'image du *dinosaure*. Je me questionnais donc sur ; comment les êtres humains en essayant de s'aimer finissaient par se dévorer ?

Je me suis inspirée de l'image suivante : le corps du premier homme et de la première femme venant de muter. Ils sont maintenant divisés en deux et leur caractère primitif est fortement visible. Leurs têtes de dinosaure contrôlent leurs pensées. L'humain n'est plus rationnel ; il est guidé par son désir charnel. Le monde tel que nous le connaissons s'est renversé. La gravité a disparu. Il ne s'agit plus d'une réussite sociale, mais plutôt de l'humain dans son état premier. En mettant en relation la « *Genèses* » du livre biblique dans lequel l'homme et la femme sont apparus sur la Terre, nus, entourés d'animaux bienveillants et, à cause de leurs actes irréfléchis le chaos est survenu, l'exode a été initiée. La théorie de l'évolution darwinienne annonce que tous les êtres vivants sont susceptibles de connaître des variations morphologiques dues à l'usage ou au non-usage de leurs membres et l'existence d'une lutte indéniable entre les espèces pour leur existence ⁵⁶ . De ce fait, j'aborde la création du monde et le désir de l'humain de s'autodétruire.

⁵⁶ Pascal Duris, « L'origine des espèces, Charles Darwin ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-origine-des-especes/> [Consultation le 27 avril 2022]

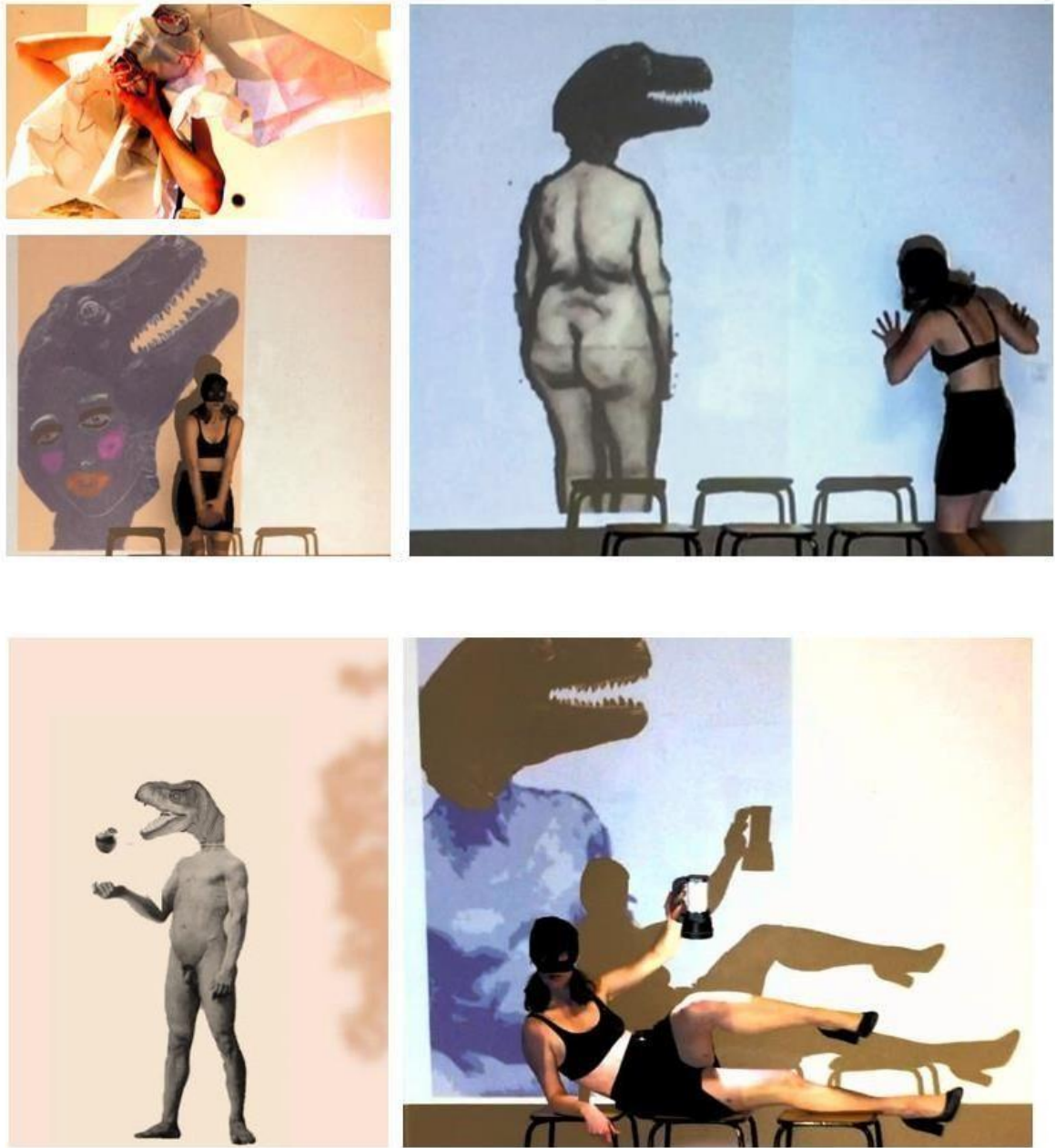


Figure 32 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux, perversités*, 2021

Dispositif spectaculaire, décor, installation et performance

Technique mixte, dimension variable, Paris, France



Figure 32 :
Licelotte Nin, *L'amour monstrueux, perversités*, 2021
Collages, technique mixte, dimension variable, Paris,
France

D'une part, pour ces collages, j'ai pris des figures présentes dans des chefs d'œuvres, je les ai altérés avec l'aide du logiciel. J'ai changé la couleur, coupé certaines parties. Puis, je les ai agencées avec d'autres images pour construire une nouvelle scène. Par exemple, pour l'un de ces collages, j'ai pris comme *image* « *La naissance de Venus* » de Botticelli, son visage. D'autre part, la nudité présente dans ces collages a comme but de revenir à l'essentiel et de montrer des corps dépourvus de toute banalité. À l'inverse des sculptures grecques ou romaines, le corps nu expose ici l'animal en étant une antithèse au corps humain parfait.

La couleur rose est ici présente. Elle est souvent associée au bonheur et à la jeunesse. Le rose est une couleur qui permet de montrer la violence à travers un aspect agréable en laissant pour le spectateur la place de la réflexion. Avec la couleur bleu, je souhaite faire appel à la notion de rêve et de l'inconscient. Selon Tristan-Frédéric, durant le rêve l'interaction entre chaque élément est toujours présente. C'est-à-dire, chaque symbole a sa signification, car il est en lien avec les autres éléments qui l'entourent⁵⁷.

Dans ces collages, il s'agit d'un espace irréel où le corps n'est plus complet. La disparition de membres et la mutation du corps deviennent la norme. D'ailleurs, à travers la peau bleue dans certains de ces collages, je souhaite exprimer un présent ambigu où nous ne savons pas si ces corps sont bien vivants ou non. En m'emparant des couleurs bleu clair et rose, je voulais aussi produire un décalage entre l'image violente du dinosaure, sa connotation, et l'émotion que la couleur pastel dégage ; délicatesse et douceur. De plus, mes peintures numériques sont proches des peintures grecques antiques en raison de l'utilisation d'images superposées et plates. En plus, la peinture numérique me permet d'expérimenter la forme, la couleur et le geste sans me soucier du gaspillage des matières.

⁵⁷ Tristan-Frédéric Moir, *Images et symboles du rêve*, Fernand Lanore, 2008, p.11.

Les créations d'Hanna Höch sont proches de l'effet que je souhaite produire avec mes collages, par exemple dans « *Journalistes*^{figure 33} ». Les personnages de ce tableau, bien que présents sur un même plan pictural, ont chacun leur espace de vie. Il y en a qui ont un corps, d'autres qui n'ont qu'un demi-torse, d'autres qui n'ont même pas de membres. Utilisant la fragmentation, le découpage, Hoch capture dans ce collage l'atmosphère de l'époque, les opinions divergentes et les différences de classes sociales.

Contrairement à Hoch, mes collages sont numériques. Je m'intéresse à la variété des formats qu'offre la création numérique, car j'aime placer les collages à échelle humaine, donner l'impression qu'ils sont vivants dans le même espace que les spectateurs. Par exemple, lors de la mise en scène du dispositif « *L'amour monstrueux* », des collages ont été projetés sur le mur à côté de la porte d'entrée. En entrant dans le spectacle, le public était obligé de les croiser. Le corps du spectateur, en traversant l'image, entre en contact avec celle-ci, produisant une interférence. L'image prend donc comme support le corps du spectateur. Ainsi, le spectateur change par défaut l'image projetée sur le mur et en même temps son corps, celui du spectateur, s'intègre dans le plan pictural en tant que personnage. Le spectateur devient personnage et écran. Les peintures numériques et l'effet produit par la lumière donnent à l'exposition un air théâtral.

Enfin, « *le plan pictural constitue une espace de transformation idéalisé. [...] Une fois isolés, les objets ont désormais pour contexte la galerie. Et la galerie elle-même devient en fin de compte, comme le plan pictural, une force de transformation*⁵⁸ ». Pour ma part, à travers la peinture numérique et la lumière qu'elle dégage, je construis le décor d'un spectacle à la fois visuel et sensoriel, mais surtout vivant à travers la pièce performative.

⁵⁸ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.71.

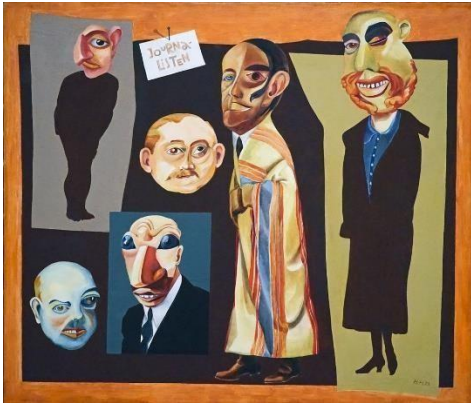


Figure 33:
Hannah Höch, *Les journalistes*, 1925
Huile sur toile, Berlinische Galerie,
Berlin

2. Le corps paysage à travers de l'art vidéo : entre apparition et disparition

Lorsque j'utilise la vidéo dans mes créations, je me sers d'elle pour faire paysage, apparaître et disparaître dans l'image virtuelle. Ainsi, en utilisant le gros plan et en capturant des gestes, des micro-parties du corps, je conçois des paysages corporels qui se composent et se décomposent dans l'écran. Pour la vidéo « *Papillons dans ma tête* », qui aborde la question du harcèlement de rue, j'ai décidé de capturer en gros plans des gestes et actions effectués par les acteurs. La poésie de la forme se trouve dans le plus petit lorsqu'il devient grand. N'est-ce pas ? Selon Fournier, « *les images de l'art vidéo s'hybrident [...] le corps expérimente le passage du temps, explore son travail d'épuisement, à travers une multiplicité de déconstructions des codes traditionnels de lecture de l'image en mouvement et d'effets de défiguration*⁵⁹ ».

⁵⁹ Bernard Andrieu (dir.) « Arts immersifs, dispositifs et expériences », *Revue d'études esthétiques*, no.26, PUPPA, Pau, 2014, p.55.

En enregistrant ces fragments de corps et en les maximisant à l'écran, j'accentue le discours et l'intention du film. De plus, en raison de la courte distance entre l'écran et le corps des acteurs, l'image est déformée ; par ce trouble, elle provoque chez le spectateur la naissance d'autres associations. Par exemple, pour la vidéo de « *Papillons dans ma tête*^{figure 34} », j'ai décidé de capter les yeux du comédien de très près, plus précisément ses cils et le mouvement qu'il faisait avec eux. Un autre exemple serait le gros plan, lorsque la jeune femme harcelée est observée en train de manger. Son visage se déforme. On peut voir ses dents, la nourriture déborder de sa bouche, sa façon exagérée de mâcher. Cette action de manger, dans un gros plan, révèle l'angoisse présente chez le personnage, en même temps que par son approche, il restitue une sorte de paysage corporel.



Figure 34:
Licelotte Nin, *Papillons dans ma tête*, 2019
Vidéo, 00''04''51
République Dominicaine



La vidéo est pour moi une autre façon de raconter le sujet de l'intrigue. De ce fait, pour sa réalisation, je vais m'inspirer de la *pièce performative* pour construire un récit. L'artiste Douglas Gordon, s'empare des images faites par d'autres et en altérant la vitesse du film, il trouble le récit de celui-ci et offre une nouvelle lecture de l'histoire, notamment pour la création de « *Psycho 24 heures, "24 Hour Psycho"*^{figure 35} » réalisé à partir des images du film « *Psycho* » d'Alfred Hitchcock. Dans cette création de Gordon le mouvement du corps est au ralenti. Il agit d'un paysage corporel se fragmentant et se contorsionnant dans le temps du film. L'action est lente, mais continue. Par ce fait, elle recrée d'autres images, paysages, tel que le ferait un coucher de soleil. Le geste, par sa lenteur, recrée l'effet d'être sur le point de disparaître, mais aussi sur le point de naître, ceci en permanence. Cette notion de disparition est traitée par l'artiste Tacita Dean à travers son film « *Le rayon vert*^{figure 36} » enregistré en celluloid.

Dans son film « *Le rayon vert* », elle enregistre la disparition du soleil à l'horizon, en essayant, avec une caméra analogique, de saisir le rayon vert qui y est projeté, dans le but de capter la poésie d'un phénomène éphémère, présent dans la nature. La vidéo documente l'événement, l'éternise. La disparition n'a pas lieu, puisque par la vidéo, elle devient permanente.

Dans mes créations vidéo, je traite de la notion *du temps, de la virtualité et de la disparition*. Par exemple le film « *Trace*^{figure 37} » a été réalisé à partir d'extraits pris lors de mon voyage en train pour Lille. L'ombre de ma main projetée sur le mur, le son pris lors de ce voyage et une vidéo de moi en train de me préparer pour cette disparition, sont les images qui composent cette création. Pour cet œuvre, je voulais faire disparaître virtuellement mon image en me servant de la vidéo. En capturant mon image avec un appareil photo, je la virtualise. Prisonnier, mon corps reste vivant dans une dimension numérique. De ce fait, « *le corps de l'art vidéo, lieu de la trace de son passage, exprime un monde en devenir, un devenir monde deleuzien*⁶⁰ ».

D'une part, par la juxtaposition des autres extraits vidéo, je raconte autrement ce voyage vers l'inconnu. Ainsi, même si mon corps disparaît dans l'espace virtuel, il est toujours

⁶⁰ Bernard Andrieu (dir.), *op. cit.*, p.53.

vivant, car la vidéo ne cesse de se répéter. De ce fait, « *le temps de la réalité virtuelle est un éternel présent toujours ouvert à de multiples devenir*⁶¹ ». Ce qui nous rappelle les films de Bill Viola, notamment, « *Le bassin réfléchissant, "The Reflecting Pool"* » et ses questionnements sur la vie et la mort.

D'autre part, « *l'art vidéo définit un monde traversé par l'accélération, l'hybridation et l'évanescence*⁶² ». Pour la mise en scène de « *Trace* », durant sa projection le public est invité à s'asseoir et à le regarder. Il avait la possibilité de s'asseoir à l'extérieur ou à l'intérieur de la projection. Si le spectateur décidait de s'asseoir sur le tabouret qui se trouvait à l'intérieur du cadre de la projection vidéo, il ne verrait qu'une partie de l'image, l'autre partie serait projetée sur son dos. Ainsi, le corps du spectateur devient aussi écran. De ce fait, le spectateur par son immersion fait donc partie de cet effacement.

De plus, l'ombre des spectateurs sur les murs du *White Cube* fait également décor. Pour moi, il est important que le public, en plus de voir les œuvres, puisse d'une manière ou d'une autre entrer en contact avec elles ; qu'il se sente intégré à l'événement par son immersion. De ce fait, « *le spectateur est alors immergé dans le temps, dans ses possibles devenir, multiples et contradictoires*⁶³ ». Avec l'installation vidéo, j'ai l'impression d'avoir cette opportunité. Ainsi, dans mes expositions, la vidéo sera mise en scène comme installation immersive et comme décor durant la *pièce performative*. Pendant la projection de mes vidéos, le public est invité à les traverser ou même à y rester.

⁶¹ Bernard Andrieu (dir.), *op. cit.*, p.59.

⁶² *Ibid.*, p.55.

⁶³ *Ibid.*, p.53.



Figure 37 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021

Vidéo, projection sur mur blanc, en couleur, son, 00''02''00
en boucle, Paris, France



Figure 35 :

Douglas Gordon, *Psycho 24 heures, "24*

***Hour Psycho*, 2008, deux écrans de projection translucides, de film au format 4:3, visibles de tous les côtés, 24 heures, en boucle, États-Unis**



Figure 36:

Tacita Dean, *Le rayon vert*, 2001

Video en couleur 16 mm, muet

00''02''30

Marian Goodman Gallery, New York et Paris

C. L'installation et sa mise en scène : l'espace d'exposition comme refuge du vivant

Ce sous-chapitre traitera de l'espace, de la mise en scène et du spectateur dans les dispositifs d'immersion. Comment le spectateur s'empare-t-il de l'espace, devenant l'acteur principal de la proposition de l'artiste ?

1. L'installation immersive

Lorsque nous rentrons dans un *White Cube*, nous pouvons réaliser que, bien qu'il n'y ait rien que nous puissions voir à l'œil nu, l'espace vide produit des sensations difficiles à décrire avec des mots. Selon Brian O 'Doherty, « *l'apparente neutralité du mur blanc est une illusion. [...] Il est à l'image de la société qui le cautionne et, à ce titre, propose une surface idéale sur laquelle faire rebondir nos paranoïas*⁶⁴ ». Tout espace, quelle que soit sa structure, aura toujours quelque chose à dire ; des fissures dans le mur, des débris laissés sur le sol ; chaque espace peut suggérer d'innombrables histoires et des projets de création, même celui le plus dépouillé, un *White Cube*.

Daniel Buren affirme que, « *l'endroit débouche sur la forme spécifique de l'œuvre, tout comme le corps d'un oiseau est fait pour voler alors qu'une vache ne volera jamais*⁶⁵ ». Par conséquent, concevoir puis produire une œuvre d'art ne suffit pas. L'espace d'exposition peut être un véritable défi. Réfléchir à la mise en scène du lieu où l'œuvre

⁶⁴ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.109.

⁶⁵Site de Daniel Buren [Consultation : le 27/03/2021]. Disponible sur : <https://danielburen.com/bibliographies/2/10>

sera exposée paraît indispensable si l'on veut plonger le spectateur au cœur du sujet en question et éveiller des expériences à la fois physiques et sensorielles. Cette réflexion nous amène à penser l'espace d'exposition comme une scène dans laquelle le spectateur agit comme un acteur guidé par le protocole imposé par l'artiste. Mais, comment mettre en scène l'espace d'exposition et, par conséquent, le spectateur ? Faudrait-il partir d'un travail *In situ* ? Comment concevoir un lieu « *hors du temps et de l'espace*⁶⁶ », le White cube comme une scène ? Comment mettre le spectateur en situation ?

Avec l'installation immersive je mets en scène l'espace, le spectateur et son imaginaire. Tout son mental est en immersion. J'utilise le *White Cube* comme espace spirituel et symbolique. Je veux briser la passivité du White cube en liant les œuvres d'art exposées dans la galerie et la mise en scène d'une intrigue interprétée par des comédiens ; transformer l'espace d'exposition en un espace scénique. Je perçois donc le White Cube comme un espace ouvert « *à toutes les mutations*⁶⁷ ». Par exemple, pour la création de l'installation « *Chaussures*^{figure 38} » dans le cadre du dispositif « *Disparition d'un corps en détresse* » j'ai voulu mettre en évidence les sensations produites par le vide dans une salle d'exposition. Pour cela, j'ai pris comme espace une petite pièce qui fait partie de la salle 520 du Centre Saint-Charles.

Tout d'abord, il convient de noter que l'espace est complètement blanc. L'installation se compose d'une paire de chaussures noires, d'où émergent deux rubans noirs, tous deux suspendus au cadre de la porte. Il y a aussi trois cadres, deux accrochés aux murs et un posé au sol. J'ai voulu mettre en valeur le *son*, la lumière, la couleur blanche des murs et leur taille pour rendre visible la présence d'un corps qui a disparu, mais dont sa présence se fait encore sentir dans cet espace presque clos. Le public doit traverser ces deux bandes noires pour entrer dans la salle. Elles représentent également la figure du corps de la personne qui vient de disparaître et les traces qu'elle a pu laisser dans ce processus d'effacement.

⁶⁶ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.8.

⁶⁷ *Ibid.*, p.121.

Les bandes noires représentent également la limite de ce corps. L'objectif de cette installation est de faire ressentir au spectateur la présence de ce corps à travers l'atmosphère spécifique du lieu. Le public passe à travers l'encadrement de la porte et traverse également symboliquement ce corps invisible. Mon objectif est que l'image de cette personne soit visible dans l'imaginaire du spectateur.



Figure 38 :

Liclotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse, Chaussures*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation

Technique mixte, acrylique, papier, chaussures, tissu, cadres, Paris, France

« Dès lors l'œuvre en scène ne se conçoit plus comme un objet – a fortiori visuel – mais comme une expérience à vivre qui prend corps dans le moment de l'échange ou de la médiation entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur⁶⁸ ». Dans cette pièce, il y a trois lettres manuscrites à l'intérieur de chaque cadre. Les tableaux suspendus sont des textes adressés aux personnes qui entrent dans cette salle. Ce corps disparu dialogue avec les spectateurs à travers ces lettres. Les messages ont été écrits par moi. Avec ces lettres manuscrites, j'ai voulu donner au spectateur le sentiment de proximité avec la personne disparue ; réduire la distance entre l'œuvre d'art et la mise en scène d'un corps invisible.

J'ai également voulu rendre ambiguë le fait de ne pas savoir si ces lettres ont été écrites avant ou après la disparition de ce corps. Les trois lettres forment un triangle à l'intérieur de la chambre. Le triangle est le symbole de la trinité dans le christianisme « *le père, le corps, l'esprit* ». La figure du triangle dans cette installation fait également allusion au système de marquage nazi pour les prisonniers. Il faut également noter que la chambre n'a pas de fenêtre, évoquant l'image de la prison.

La porte dans cette installation fait référence au cadre. Elle divise l'endroit en deux ; l'espace public (*la salle d'exposition*) et l'espace intime (*la pièce du corps disparu*). En divisant l'espace, l'installation devient un portail vers un autre territoire. D'ailleurs, ces chaussures sont à moi. Je les ai choisies pour leur caractère très féminin et parce qu'elles font référence aux chaussures que nous portons pour sortir le soir. Leur pointe est dirigée vers l'extérieur, indiquant que la personne, contrairement au spectateur, a disparu en sortant.

Lettre 1 : Mon corps a traversé la porte et a disparu, laissant cet espace vide.

Lettre 2 : Mon corps est ici et là ; dans ton vagin, dans ton pénis, dans ton sein ; invisible.

Lettre 3 : Mon corps se balade entre vous ; vous touche.

⁶⁸ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.16.

Selon Claude Lévi-Strauss « *ce sont les "phrases" faites avec des objets qui ont un sens et non pas l'objet seul, quoi qu'on ait voulu faire ou dire*⁶⁹ ». Le premier message explique l'action que ce corps vient de faire. La phrase donne l'impression que ce corps voulait partir ; quitter l'espace dans lequel se trouve maintenant le spectateur. La deuxième carte évoque que le corps n'est plus là. Cependant, sa présence entoure les spectateurs. La dernière lettre fait appel à un corps invisible mais présent, car il touche les spectateurs et les traverse. Dans cette installation, j'ai voulu mettre en scène le vide de l'espace d'exposition en lui donnant un corps spirituel. Les deux bandes, de la même façon que les chaussures, sont noires. J'ai choisi cette couleur pour sa neutralité. Le noir fait référence à l'image de mortuaire et du méconnu. À la fin, le public franchit à nouveau les bandes noires pour quitter cette pièce, prenant symboliquement la place du corps disparu. Je joue aussi avec la fiction que mon propre corps qui vient de disparaître, car ces chaussures m'appartiennent. Je me mets sur scène, sans y être.

Pour la création « *Chaussures* », je duplique l'espace d'exposition en créant un deuxième lieu, celui du corps disparu. En proposant l'idée d'une présence invisible qui peut encore se faire sentir, un deuxième espace se construit dans l'imaginaire du spectateur ; « *la galerie vide n'est donc pas vide. Ses murs sont sensibilisés par le plan pictural* »⁷⁰. Ainsi, l'espace d'exposition est doublé ; il n'y a presque rien à voir mais il y a à imaginer. Selon Morsillo, « *en mettant en jeu l'espace et le temps aux fins de la présentation d'œuvres, place le spectateur au centre du dispositif et affirme ainsi une dissolution de son identité*⁷¹ ».

Chez certains artistes comme Allan McCollum et Valia Fetisov, la mise en scène de l'espace d'exposition complète l'œuvre. Tout se passe comme si l'objet ou le dispositif en question avait du sens lorsqu'il est lié à l'espace d'exposition. Comment le White cube

⁶⁹ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, UGE-10/18, 1969, p.115.

⁷⁰ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.78.

⁷¹ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », op. cit., p.77.

devient-il le support de l'œuvre exposée ? Comment devient-il médium ? Allan Maccollum et Valia Fetisov remettent en question l'espace d'exposition et la place du spectateur de manières très différentes. Mccollum utilise l'espace comme support pour plonger le spectateur dans la scénographie, produite par l'agencement de ses objets en série. Au contraire, Fetisov utilise l'espace comme médium artistique pour révéler son dispositif immersif.



Figure 39 :
Allan Maccollum, *Each and Every One of You*, “Chacun de vous”, 2004
 Installation, cadre noir, prénoms les plus courants aux États-Unis écrits en blanc sur fond noir, La Salle de bains, Lyon

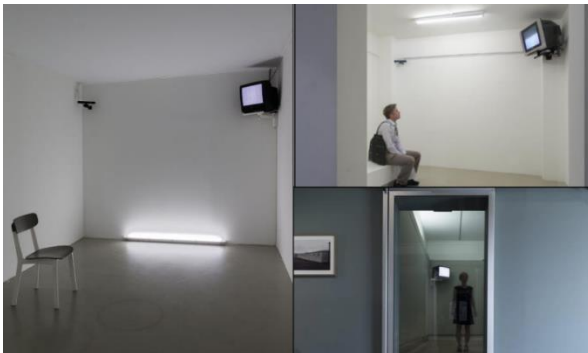


Figure 40 :
Valia Fetisov, *Créations de expériences*, 2011
 Installation, une télévision sans signal, une chaise, une lumière blanche qui sort de tubes fluorescents et une porte transparente, Palais de Tokyo, Paris

En 2004, Allan Maccollum produit « *Each and Every One of You*, “Chacun de vous”^{figure 39} » au salon La Salle de Bains à Lyon. Mccollum est un artiste qui travaille sur la question de production d’objets en masse et la notion de l’espace clos de la galerie comme miroir de notre société. Mccollum se sert de l’espace de la galerie comme d’un espace scénique dans lequel le spectateur se trouve en tant qu’acteur, submergé dans une scénographie proche du théâtre. Selon Mathilde Roman, « *inviter le spectateur à habiter l’exposition est une manière de lui faire vivre des situations aux ? perceptives ouvertes aux rencontres imprévisibles, de l’engager dans des cheminements*

*plurisensoriels sortant des trajectoires habituelles*⁷² ». Il met en scène ses objets dans l'espace d'exposition créant un environnement dans laquelle le spectateur est immergé malgré lui. En surchargeant l'espace avec ses objets en série, l'artiste amène le spectateur à se déplacer, à regarder ces objets en détail à la recherche de l'œuvre unique. Mais, comment faire vivre au spectateur un voyage d'émotions physiques et sensorielles ? Comment l'espace devient-il une scène ?

Pour « *Each and Every One of You, "Chacun de vous"* » l'artiste a accroché ses cadres dans tout l'espace de la galerie. Les prénoms exposés « *font masse*⁷³ ». Ils sont classés par ordre de popularité. Les murs du White cube sont remplis jusqu'au plafond, de 1200 petits tableaux, « *dans lesquels les premiers prénoms les plus courants aux États-Unis sont écrits en blanc sur fond noir ; "l'estimation est fondée sur un recensement réalisé par le U.S. Census Bureau entre 1997 et 2000". Il inclut tous les Américains, des plus âgés aux plus jeunes*⁷⁴ ». On y trouve 600 prénoms féminins et 600 prénoms masculins. Ainsi, de longues colonnes aux cadres noirs se lèvent et se succèdent sur les murs de la galerie. Le *White cube* disparaît pour donner vie à une sorte de cimetière. Nous pouvons sentir que nous sommes devant les tombes de personnes que nous connaissons. Cela éveille chez le spectateur leurs souvenirs liés à ces prénoms, ainsi que des émotions contradictoires. Selon Buren, « *une œuvre sans emplacement n'existe pas*⁷⁵ ». Cette mise en scène *In situ*⁷⁶, puisque l'artiste s'empare de l'espace pour produire l'effet choisi, provoque un trouble de la mémoire chez le spectateur. En regardant ces noms, des associations apparaissent dans son esprit. Il ne s'agit plus de prénoms, mais de visages qui font disparaître la distance entre l'œuvre et le spectateur. L'artiste surcharge l'espace de la galerie de ses objets, pour faire entrer le spectateur dans une scénographie propice à éveiller ses souvenirs les plus anciens et les plus intimes.

⁷² Mathilde Roman, *Habiter l'exposition*, op. cit., p.75.

⁷³ Site de Parisart, [Consultation : le 22/03/2021], Disponible sur : <https://www.paris-art.com/each-and-every-one-of-you/>

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Site de Daniel Buren, [Consultation : le 11/03/2021], Disponible sur : <https://danielburen.com/bibliographies/2/10>

⁷⁶ Laurence Michel Delbecque, « Daniel Buren : In situ / In vivo », [Ligeia, vol. 117-120, no. 2, 2012, pp. 85-86]. Disponible sur le site de Cairn : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2012-2-page-85.htm> [Consultation le 10 mai 2021]

Contrairement à McCollum, l'artiste Valia Fetisov utilise l'espace d'exposition comme médium. À travers le White cube, l'artiste conçoit des dispositifs d'immersion. Il s'interroge sur la relation entre « *l'homme et la machine*⁷⁷ ». Pour son projet « *Création des expériences*^{figure 40} », présenté au Palais de Tokyo, il prend le White cube en tant que « *plan pictural*⁷⁸ ». Dans ce projet, il utilise l'espace vide du White cube pour recréer une sorte de salle d'attente dans laquelle le temps semble s'être arrêté. Ce dispositif immersif invite le public à vivre l'expérience de ne rien faire pendant quelques minutes, de se débarrasser d'un monde hautement numérisé. Bien qu'il n'y ait aucune indication sur ce dispositif, l'espace d'exposition et sa mise en scène sert comme texte. Ses murs blancs véhiculent l'image d'un espace dans un autre, à l'image d'une cellule dans une prison. Des objets du quotidien sont disposés comme dans une salle d'attente. Mais, qu'attendons-nous ? Une télévision sans signal, une chaise, une lumière blanche qui sort de tubes fluorescents et une porte transparente par laquelle le public peut entrer dans ce dispositif ; sont les objets qui composent cette création.

Fetisov utilise le mur blanc et le *vide* de la salle d'exposition pour créer une atmosphère de confinement. Le spectateur devient prisonnier des angoisses produites par le fait de ne rien pouvoir faire. Il est piégé. Il ne lui reste plus qu'à attendre que la porte s'ouvre à nouveau. Ses pensées, en essayant de trouver le sens du dispositif dans lequel il est immergé, déraillent partout. L'espace d'exposition est modelé. Le spectateur qui se retrouve à l'extérieur du dispositif regarde à travers la vitre l'autre spectateur qui est mis en scène malgré lui. Ainsi, ce dispositif devient également un tableau à voir de l'extérieur. Cet acte « *est le retour du regardeur au regardé*⁷⁹ ». Le White cube, quitte momentanément son caractère de lieu d'exposition est devient une scène.

⁷⁷ Site de Palais de Tokyo, [Consultation : le 21/04/2021], Disponible sur : <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/valia-fetisov>

⁷⁸ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.71.

⁷⁹ Marie-Noëlle Semet-Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène*, op. cit., p.43.

Dans ces deux créations « *Each and Every One of You, "Chacun de vous"* », d'Allan Mccollum et « *Créations des expériences* » de Valia Fetisov, la mise en scène de la pièce a été réalisée à partir du lieu. Par conséquent, nous parlons d'une œuvre qui est en partie *In situ*, « fait pour un lieu spécifique avec les contraintes qu'il contient et qui ne peut en être bougé "sous peine de perdre tout son sens"⁸⁰ ». L'atmosphère que l'artiste souhaite créer avec son œuvre prend vie au contact de l'espace d'exposition. Le *White cube* permet de mettre en scène l'objet créé et en même temps, l'espace fait aussi œuvre car, c'est son architecture qui soutient la proposition de l'artiste. C'est donc mettre en scène le lieu en tant qu'espace scénique. Les éléments présents dans l'œuvre de Fetisov deviennent des accessoires comme dans une scène de théâtre. Le rôle du personnage est assumé par le spectateur. Dans la création de Mccollum, l'espace d'exposition devient scénographie et les objets accrochés en masse trouvent en signification nouvelle en tant que décor.

Pour ma part, j'utilise l'espace d'exposition comme support et en même temps comme médium, car je me sers de l'ambiance présente dans le lieu pour concevoir mes projets. Je commence donc aussi par une approche *In situ*. Je m'inspire du *White cube* en tant qu'espace symbolique et architectural. Cela m'oblige à prendre en compte le *parcours* du visiteur. Le spectateur devient un objet exposé par l'acte de regarder ; comme on peut également le voir dans le dispositif de Fetisov. Le spectateur regarde et en voulant observer rentre dans la fiction. C'est un peu différent avec l'installation de Mccollum. Cet artiste, en mettant en scène ses objets en série, produit une scénographie. Ainsi, le spectateur, en voulant décoder l'installation proposée par l'artiste, rentre dans le récit. L'objet unique que le spectateur recherche lorsqu'il se promène dans la salle d'exposition de Mccollum est, en fait, lui-même.

⁸⁰Laurence Michel Delbecque, « Daniel Buren : In situ / In vivo », [Ligeia, vol. 117-120, no. 2, 2012, pp. 85-86]. Disponible sur le site de Cairn : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2012-2-page-85.htm> [Consultation le 15 mai 2021]

2. Le *Spect-acteur* : la mise en scène du spectateur dans un espace de monstration

Pour moi, l'installation immersive est une peinture fragmentée dans l'espace. Pour créer mes installations, je m'inspire des espaces de vie, des paysages, des lieux de passage. Dans la plupart des cas, ceux-ci sont vides, dans le sens où ils ne sont occupés par aucun personnage ou être vivant. Le public, dans mes installations, entre dans la peinture et, activant le *plan pictural*, devient le personnage principal de l'œuvre qu'il est en train de regarder. Il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du tableau. Le spectateur observe le tableau de l'intérieur, mais en même temps, il joue un personnage pour celui qui l'observe. Si le *spectateur* choisit de suivre le protocole proposé par l'œuvre, il devient à son tour le créateur, l'artiste du dispositif. Le rôle du visiteur est triplé ; il est spectateur, créateur et observateur de lui-même en immersion. De ce fait, « *les œuvres ne sont plus seulement présentées, mais [...] mise en scène, dans le cadre qui lui-même fait œuvre, de sorte que le spectateur se trouve [...] immergé dans une proposition environnementale quand bien même la pièce n'est pas une installation*⁸¹ ».

Tout d'abord, avant de nous plonger dans l'analyse de ce sujet, définissons la notion de *mise en scène*. Mettre en scène vient du verbe « *mettre*⁸² » qui signifie : placer dans une situation, provoquer, faire naître, disposer d'une manière particulière ; et le mot « *scène*⁸³ » qui fait référence à l'action représentée dans un film, dans un tableau ou sur un plateau de théâtre. C'est aussi l'évènement dont on se trouve spectateur. Il est à noter que la

⁸¹ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.14.

⁸² Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 22/03/2021], Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/mettre>

⁸³ Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 25/04/2021], Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/scene>

mise en scène est un terme issu du milieu théâtral dans lequel le metteur en scène prend en charge un texte dramatique et, après une réinterprétation, le met en scène à l'aide de tous les outils scéniques disponibles, tels que la scénographie, les costumes, les jeux de lumières, la bande sonore et le jeu de comédiens. Son objectif est d'immerger le spectateur dans la fiction qu'il est en train de regarder afin de produire l'effet de catharsis. En somme, la mise en scène se définit comme l'art d'agencer, d'interpréter, de mettre en relation différents éléments, donnant un corps homogène aux objets assemblés. Alors, comment plonger le spectateur dans un dispositif immersif ? Comment le spectateur devient acteur au cours du processus d'immersion ? Comment la galerie passe-t-elle d'un espace d'exposition à une scène dans laquelle le spectateur agira comme acteur ? Où se joue cette subtilité ?

Pour mon installation immersive, intitulée « *La chaise*^{figure 41} » qui fait partie du dispositif « *Disparition d'un corps en détresse* », j'ai abordé la mise en scène de la manière suivante : elle se compose d'un haut-parleur relié à un micro. Ce dernier est à côté d'une chaise qui est face l'un des murs des salles d'exposition. Sur le mur, il y a un court texte que le spectateur peut lire à haute voix s'il le souhaite. Sur le cartel est écrit le paragraphe suivant :

- J'ai tout perdu. Ma coiffure s'est envolée. Mon index s'est tordu et mon cou cassant ne me permet pas de me lever. Je n'ai plus que quelques boucles d'oreilles cachées entre ma culotte et mes poils pubiens. Je ne me souviens de rien. Ma mémoire est devenue brouillard et mes mots s'entrelacent sans que je puisse les démêler. Que regardez-vous ? Qu'attendez-vous ? Marchez ! Allez-vous en ! Foutez-moi la paix !

C'est le texte d'un corps disparu. Il raconte la situation dans laquelle il se trouve actuellement ; comment son corps gît sur le sol, brisé, démoralisé. D'après la façon dont la dernière phrase est écrite, il semble qu'il y ait des gens qui le regardent allongé sur le sol. Ce corps pourrait donc être dans un lieu public. Il évoque que sa coiffure a perdu sa forme, donc quelque chose l'a secoué, l'a même frappé parce que son cou est cassé et qu'il lui est difficile de se lever. Elle a perdu la mémoire. Est-ce un voyage dans un

espace inconnu ? On ne sait pas si elle est derrière le mur, dans la salle d'exposition, ou peut-être est-elle la personne qui lit ? Son corps devient réel à travers la lecture des spectateurs. On pourrait alors dire que le spectateur, par l'acte de lire, prend la place de la personne disparue. Le spectateur devient acteur lors de cette installation. Selon Brian O'Doherty en parlant du spectateur, dit ; « *il y a quelque chose d'infiniment pathétique dans ce personnage tout seul dans la galerie, qui éprouve les limites, ritualise les agressions qu'il fait subir à son corps, rassemble quelques bribes d'information à même cette chair dont il ne peut se libérer*⁸⁴ ».



Figure 41 :

Licelotte In, *La chaise*, 2021

Dispositif spectaculaire, installation immersive et performance,
chaise, micro, haut-parleur, matériaux divers, Paris, France

Pour intégrer cette installation, je propose aux spectateurs à travers le cartel, de se rapprocher, de regarder l'installation et de s'asseoir. Le cercle produit par le câble qui sort du haut-parleur et se connecte au microphone plonge le spectateur dans cette installation. Le fil établit un espace imaginaire entourant la chaise, le spectateur et le mur. Ainsi, l'espace proposer dans cette installation donne « *à voir, à sentir et à imaginer un lieu qui peut être virtuel*⁸⁵ ».

⁸⁴ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.90.

⁸⁵ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que c'est le théâtre ?* op. cit., p.75.

Cette installation est une lecture que je mets en scène en prenant le public comme comédien. C'est donc à lui de décider de se lancer ou non dans la fiction, puis de s'asseoir. C'est à lui de décider s'il devient ce corps perdu ou non. Dans cette installation, le spectateur est mis en scène dès la lecture de la lettre. D'autre part, lors de la lecture du court texte accroché au mur, la voix du spectateur devient une bande sonore et rejoint l'espace d'exposition, créant un nouveau *son* en le mélangeant avec la bande sonore déjà présente dans le *White Cube*. La voix du spectateur intègre la création sonore à travers la mise en scène proposée par cette installation immersive. Ainsi, ce corps disparu est mis en scène par le spectateur à travers le cartel accroché au mur. Le spectateur devient un médium, car le texte écrit est réinterprété par lui lors de sa lecture. Cette installation devient aussi une *scène* car le fil offre un espace imaginaire et elle devient *tableau* car le fil prend la place du *cadre*.

La question qui se pose ici serait ; qui regarde ? le spectateur pour observer l'autre spectateur assis dans la chaise ? Ou le spectateur qui s'est mis à la place du personnage puis est devenu acteur en interprétant le texte ? Il est dit que, « *la punition du spectateur est un thème récurrent de l'art avancé. Eliminer le spectateur en l'identifiant au corps de l'artiste et mettre en œuvre sur ce coups-là les aléas de l'art et du processus de production, voilà une retrouvaille extraordinaire* ⁸⁶ ». Le spectateur rentre dans l'intrigue en occupant la place du personnage principal, mais reste un spectateur lors de la lecture du texte devant lui. Grâce à cet appareil le spectateur monte sur scène en activant le dispositif. Il devient un personnage, mais aussi un acteur et un objet plastique, car la chaise prend la place du *socle*.

L'œuvre de l'artiste Xavier Veilhan, intitulée « *Le feu*^{figure 42} » est proche de cette conception d'installation immersive qui fait à la fois tableau. Une cheminée entourée de bancs noirs crée une ambiance conviviale au sein de cet espace d'exposition à Brétigny.

⁸⁶ Brian O'Doherty, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, op. cit., p.75.

À première vue, il ne semblerait pas que nous soyons face à une œuvre en monstration, mais c'est le cas. L'installation de Veilhan fait tableau, générant le doute quant à si l'on peut y entrer ou non. Dans le même temps, en évoquant un lieu habitable, comme un salon, cette installation nous invite à entrer et ainsi, à l'activer. En s'asseyant, nous faisons partie du tableau. Le spectateur devient un personnage en état de contemplation, comme les personnages des tableaux d'Edward Hopper. Étant donné que l'espace d'exposition est essentiellement un lieu de déambulation, les autres visiteurs, observent l'installation désormais occupée, comme s'ils observaient un tableau vivant.

Figure 42 :

Xavier Veilhan, *Le Feu*, 1996 Installation, Brétigny



En somme, « *l'Art devient vie de l'esprit ou vie du corps et l'une comme l'autre a son bénéfice. L'œil s'évanouit dans l'esprit, tandis que le Spectateur, en une parodie de suicide, se livre à sa propre élimination*⁸⁷ ». Le spectateur intègre l'espace d'exposition comme s'il pénétrait à l'intérieur d'un tableau vivant. Dans mes créations, le spectateur est mis en scène et acquiert son caractère de personnage de l'intrigue à travers les protocoles qu'il doit suivre dans les installations immersives. Selon Morsillo, le visiteur « *du rôle de contemplateur, il devient acteur : héros ou simple figurant, soit un nouveau personnage. Il passe ainsi "à travers le tableau" pour être mis en scène et l'effet du "through" le transforme au-delà du simple jeu*⁸⁸ ».

⁸⁷ Brian O'Doherty, *op. cit.*, p.90.

⁸⁸ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », *op. cit.*, p.77.

CHAPITRE 3.

Le textile : création et mise en scène du tissu dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition

Que ce soit dans un espace de monstration ou de représentation, le textile a la particularité d'investir le lieu et de devenir symbole. Les matières textiles ont une qualité utilitaire. Elles sont transformables et souples. Le textile sert à accompagner ou à renforcer une idée quand il est mis en scène dans un spectacle vivant, mais lorsqu'il est placé dans un espace de monstration, l'objet mis au service de l'intrigue devient une œuvre en exposition. En le regardant, on se demande comment il a été fait, sa composition et sa relation avec son support et les éléments que l'entourent. En outre, lorsque cette création textile exposée prend appui sur un corps qui le met en mouvement, elle devient aussi une sculpture qui bouge, qui se déplace d'un espace à un autre.

Ainsi, durant ce dernier chapitre, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : en quoi le textile est-il un exutoire de nos fantômes intérieurs ? Comment le textile devient-il une écriture personnelle ? Comment le tissu, faisant corps avec l'acteur, devient-il une sculpture mouvante ou bien une installation ? Comment le tissu crée-t-il de l'espace ? Comment le cadre devient-il une prison pour le textile ? Doit-on se débarrasser du cadre ? En somme, comment les artistes utilisent-ils le textile pour transformer l'espace ?

A. Le *méta-textile*⁸⁹ : création, mise en scène et écriture d'un espace mental

Ce sous-chapitre traitera du geste artistique lors de la production d'œuvres utilisant le textile comme support et médium. Nous essaierons d'analyser comment l'inconscient de l'artiste se matérialise à travers les matières textiles, devenant une sorte d'écriture intime. Enfin, nous aborderons les thèmes de la peinture gestuelle à travers la mousse, ainsi que des sculptures molles qui interrogent la notion de corps et de beauté.

1. Le textile et le geste : vers une écriture personnelle et une transposition de l'espace mental

Selon Louise Bourgeois, « *il faut se regarder comme on est. Quand on se regarde comme on est et que l'on s'aime bien, on s'accepte. Alors le silence est dissout et la personne peut commencer à entrer dans un dialogue*⁹⁰ ». Le geste de coudre est pour moi comme des touches faites sur une toile. Néanmoins, ici, on perce le support. On transgresse sa surface pour produire du sens. Ce que je préfère dans la création avec du textile, c'est le contact direct avec le matériau et son aspect malléable. Mes créations issues du textile sont pour moi une écriture personnelle, car en le travaillant, je constate que des souvenirs, des images inconscientes surgissent. De ce fait, la plupart de mes créations avec cette matière auront un décalage avec le réel proche du *réalisme-magique*, car je me sers de ce support pour introduire des corps dans l'espace, en

⁸⁹Site d'Université de Lausanne, [Consultation : le 07/03/2022]. Disponible sur : <https://www.unil.ch/hart/fr/home/menuinst/recherche/colloques/archives/2009/meta-textile-12-13-fevrier-2.html>

⁹⁰Site de Sam Network, [Consultation : le 17/03/2022]. Disponible sur : <https://www.sam-network.org/video/une-vie?curation=33.3>

l'installant et le mettant en scène. Alors, comment le textile devient-il une écriture personnelle et matérialise l'espace mental de l'artiste ?

La réalisation d'une œuvre à partir de matières textiles est pour moi la mise en forme d'un espace mental. Dans mes créations, la fabrication et la couture servent d'exutoire à mes fantômes intérieurs. « *Je recolle des yeux, je décolle des oreilles, je coupe des doigts, je déchire un sein, [...] je taille*⁹¹ », comme le dit Annette Messenger. Grâce à la couture comme un geste automatique, je libère mon inconscient au moment de créer des costumes, des peintures et des installations, en utilisant le tissu comme matériau principal. Selon Merleau-Ponty, « *dans la perception nous ne pensons pas l'objet et nous ne nous pensons pas le pensant, nous sommes à l'objet et nous nous confondons avec ce corps qui en sait plus que nous sur le monde, sur les motifs et les moyens qu'on a d'en faire la synthèse*⁹² ».

Tout d'abord, je construis mes costumes, mes sculptures et mes installations à la main. Je n'utilise jamais de machine à coudre. C'est par le fait de toucher la matière et de me laisser porter le long des chemins que le textile m'oblige à emprunter, que l'œuvre finit par apparaître, laissant de côté l'image préalablement prévue. Bien sûr, je pars toujours d'une idée que je voudrais mettre en place, mais c'est l'aspect automatique et inconscient qui m'intéresse lors de la réalisation de mes créations. Car, c'est ce procédé aléatoire donnant un aspect rudimentaire à l'œuvre qui m'attire particulièrement.

Par exemple, pour la réalisation de « *Rouge*^{figure 43} », j'avais imaginé une table et de chaque côté une jambe descendait du plafond au sol, ayant mes chaussures comme pieds. Pour fabriquer les jambes, j'ai pris surtout mes propres vêtements. Ceux que je n'utilisais plus. Je les ai coupés en plusieurs bandes. J'avais envie de faire une tresse pour montrer des jambes longues et fines. Alors, j'ai tissé une tresse de trois bandes.

⁹¹Site d'INA, [Consultation : le 05/04/2022]. Disponible sur :

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpd10002451/portraits-de-femmes-artistes-annette-messenger>

⁹²Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, Éditions Gallimard, 1945, pp. 275-276.

Afin que la tresse ne se défasse pas, j'ai cousu à la main chaque bande entre elles. Ce temps de couture, n'ayant pas de patron à suivre, m'a permis de coudre selon la forme que le tissu m'imposait. Dans cette action de coudre et d'assembler, je libère mon inconscient et je laisse m'emporter par le geste. Ce procédé fera que la forme finale de l'œuvre ne soit pas limpide ou homogène. Sinon, plutôt une sorte de dessin qui se construit au fur et à mesure de la couture, coupure, tri et montage.

De ce fait, je ne réfléchis pas au moment de coudre ou de couper le textile. Il s'agit d'une espèce de performance intime qui je mène avec le tissu au moment de produire l'œuvre. Ce qui est similaire au processus de réalisation d'une sculpture en argile ou plâtre par exemple, puisqu'il faut percer la matière pour faire sortir l'image. D'autre part, lorsque je peins en utilisant le textile comme support ou quand je crée des installations ou des costumes, c'est un moment d'apaisement. Tel que pour Louise Bourgeois au moment de concevoir ses œuvres, c'est une thérapie personnelle et inconsciente que je mène avec moi-même, en prenant le tissu comme médium. Enfin, je conçois des formes qui présentent et représentent d'une manière ou d'une autre l'humain. Avec le textile, je crée des espaces domestiques altérés, des corps mutés, des décombres d'images oniriques. C'est dans ce sens que la création textile s'agit pour moi comme une sorte d'écriture automatique et personnelle, car cette matière me sert de support pour matérialiser mon inconscient. « *Moi, je veux inventer quelque chose. L'histoire ne m'intéresse pas*⁹³ », dit Bourgeois. Cette phrase résume parfaitement mes envies et besoins en tant qu'artiste transversale.

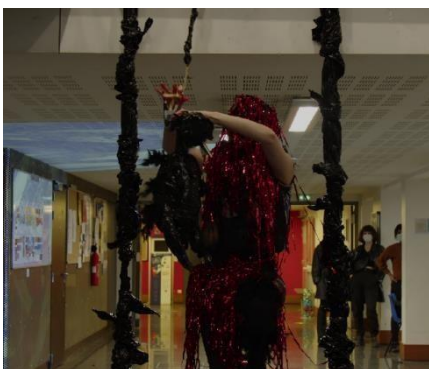


Figure 43 :
Licelotte Nin, Rouge, 2021
Dispositif spectaculaire,
installation, décor, performance,
technique mixte, tissu, table,
chaussures, plastique noir, Paris

⁹³Site de Sam Network, [Consultation : le 01/03/2022]. Disponible sur : <https://www.sam-network.org/video/une-vie?curation=33.3>

2. La sculpture et le textile : la figure humaine en état de révolte

Sculpter la figure humaine en ayant le textile comme médium est l'écriture d'un poème sur la beauté du corps disgracieux. Dans les sculptures molles, le corps, essayant d'échapper aux dogmes de la beauté imposés par la société, se fragmente et, séparant ses membres, se redéfinit comme une forme unique, avec son propre charme différent du reste des autres parties. Dans ce geste, il réaffirme son indépendance en tant que corps sculptural singulier et extraordinaire.

Par exemple, une bouche, des fesses, un torse replié sur lui-même et une sorte de sein ou de matière grasse composent les quatre sculptures de « *Résonances*^{figure 44} » faites avec des collants et du sel de déneigement. Pour cette création, j'ai voulu explorer la notion d'un corps malléable, fragile et en mutation, jamais fixe, et que j'aurais la possibilité de modeler à l'infini. Pour cela, je me suis emparée de collants noirs et de sel comme matériaux principaux. Ainsi, le sel entre à l'intérieur du collant. Le poids du sel en contact avec la souplesse et la fragilité du collant provoque sa déformation. Altéré, il produit l'impression de peau humaine et de la graisse qui la constitue. Ainsi, en utilisant le sel et le collant comme matériaux, la sculpture peut être constamment façonnée. La figure désirée peut être faite, transformée et redéfinie, dans sa rigidité elle semble liquide.

Sarah Lucas travaille les sculptures molles. Des membres féminins et masculins sont mis en monstration entourés des objets du quotidien. Une chaise, un matelas leurs servent de socle, mais en même temps complète la figure de ces membres dépourvus de corps. Pour sa création intitulée « *Au Nature*^{figure 45} » les membres du corps semblent se cacher dans le matelas, qui sert de support, mais aussi de torse détendu. Deux collants en forme de sein dépassent de la superficie du matelas. Un seau évoque le vagin de ce corps suggéré par la composition. Ensuite, trois éléments nous évoquent la partie intime masculine. Cette sculpture de Lucas présente deux corps devenus un. Ils habitent dans

le même espace. La sculpture molle, de par sa texture, montre la souplesse du corps humain, et invite le spectateur à y associer des scènes du quotidien. Ce sont des corps nus, mais principalement déformés, fragmentés, sans aucune tête visible, bien que ce ne soit pas nécessaire.



Figure 44 :
Licelotte Nin
L'amour monstrueux, Résonances, 2021
Sculpture, collants, sel de déneigement
Paris, France

Pour la pièce performative « *Meuble-aliment*^{figure 46} », j'ai travaillé la sculpture molle comme élément scénique. Il s'agissait d'un corps de femme dans un espace clos. Différents objets dispersés sur la scène symbolisaient des parties de ses membres. Un objet en forme de poitrine est suspendu au plafond. De l'eau en sortait et coulait. Cette sculpture molle en forme de sein sert également d'horloge pendant la pièce car, la représentation doit se terminer avant que le sein ne soit complètement vidé. Cette sculpture représente aussi le sein qui donne de la nourriture, qui vieillit, qui se dilate dans l'espace. Ainsi, travailler avec des collant pour faire des sculptures-me permet de recréer des parties du corps qui ressemblent à des individus. Incomplètes, elles paraissent complètes. La transparence du collant à l'aide du sel de déneigement, produit chez le regardeur l'effet d'être en face d'une peau humaine. Ces membres sculptés individuellement dans leur disharmonie parlent de beauté, celle que nous n'avons pas l'habitude de regarder.



Figure 45:
Sarah Lucas
Au Naturel, 1994
Sculpture, Whitechapel Gallery



Figure 46 :

Licelotte Nin, *Meuble-aliment*, 2015

Installation, sculpture, pièce performative

Technique mixte, collant, vidéo-projecteur, table, l'eau, masque, couteau, oranges, Nanterre

B. Le textile : costumes, espaces et mouvements

Ce sous-chapitre abordera la notion de sculpture textile mise en mouvement par les corps des comédiens, ainsi que la conception et la réalisation du masque comme objet de monstration et de représentation. Enfin, nous traiterons la notion du costume comme espace scénographique.

1. Costumes, masque et textile : sculptures en mouvement

« *La double fonction des tissus, couvrir et orner le corps humain, est l'une des plus chargées de symbolique dans toutes les sociétés*⁹⁴ ». La confection de costumes est pour moi une façon de révéler autrement le sous-texte de l'intrigue que sera mise en jeu. Alors, comment les costumes deviennent-ils des sculptures mouvantes ? Les costumes portés par les comédiens, puisqu'ils reflètent de façon symbolique l'intrigue, font sortir la scène du tableau dans l'espace d'exposition en faisant corps avec ceux des comédiens.

Par exemple pour ma création « *Meuble aliment* », je suis partie de l'idée d'un corps de femme qui fait à la fois office de maison, de meuble, d'aliment, et d'objet périssable. Pour concevoir et construire ce costume, je me suis emparée de collants couleur peau pour leur aspect élastique. J'ai pris une perruque couleur verte, je l'ai coupée et je l'ai collé sur un collant pour recréer les poils d'un faux vagin, afin de créer une scène « *rejetant l'illusion et donnant à voir les artifices de construction du récit*⁹⁵ ». Autrement dit, je mets en scène l'intrigue comme s'il s'agissait d'une exposition.

Je voulais rendre visible un corps nu, en étant toutefois habillé. J'ai aussi pris de la paille de fer que j'ai cousue comme des seins. J'ai construit un masque avec des collants sur

⁹⁴ Anne Kraatz, Madeleine Paul-David, Michèle Pirazzoli-t'Serstevens, « Tissus d'art ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tissus-d-art/> [consultation le 5 avril 2022]

⁹⁵ Mathilde Roman, *Habiter l'exposition, op. cit.*, p.22.

lesquels j'ai collé des feuilles sèches. La comédienne était habillée avec une robe rouge avec des fleurs. À fur et à mesure que la performance se déroule dans l'espace, ce costume évolue, montrant comme une boîte de surprises les différents éléments qui le composent. Le corps de la comédienne à travers la lumière projetée au mur fait tableau. En bougeant son corps dans l'espace, on a l'impression que l'ombre du personnage projetée au mur joue à l'intérieur et à la fois à l'extérieur du cadre par l'effet produit par la lumière jaune. De plus, j'utilise l'ombre projetée sur le mur de la salle d'exposition pour refléter le monde subconscient du personnage. La table devient une table d'opération durant la représentation. Sur celle-ci, la femme examine son corps et montre ses seins métalliques en paille de fer, son masque à base de feuilles séchées et d'autres éléments éparpillés dans la pièce. Elle se présente au public comme si elle était un objet.

De ce fait, les costumes portés par de comédiens dans un espace d'exposition sont des sculptures en mouvement parce qu'ils sont en train d'être exposés tel que sur une passerelle. Ils deviennent par conséquent des objets en exposition. En étant dans un espace de monstration, ils réinvestissent la notion de sculpture. Par exemple, David Balula, pour sa création « *User des lieux comme des vêtements portés*^{figure 47} » met en scène l'espace à travers des costumes.

En se servant des couleurs du lieu, il produit des costumes comme une deuxième peau de l'architecture du Palais de Tokyo. Deux danseurs déambulent dans l'espace et à travers des gestes très chorégraphiés s'habillent et se déshabillent avec ces costumes accrochés au mur et surtout qui représentent symboliquement le lieu. Les danseurs se camouflent avec les costumes devenant architecture, espace. Les costumes envahissent le lieu en créant des sculptures en mouvement, prenant le corps des acteurs comme support. Pour ma part, les costumes dans mes créations sont mis en monstration à travers les corps des comédiens à l'intérieur d'une intrigue. Ils sont des objets transformables qui sont pour moi un accessoire de théâtre et en même temps un objet de monstration. En les portant, ils se mettent en mouvement comme s'ils devenaient sans le vouloir des sculptures vivantes.

D'autre part, lorsque je fabrique des masques avec des matières textiles, je m'empare de collants. Sur sa superficie, je cous des objets et d'autres matériaux. Pour moi, c'est une façon de révéler l'intériorité des personnages. Par exemple, pour le masque d'« *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*^{figure 48} », j'ai utilisé des collants et des sacs en plastique pour faire une sorte de visage fait avec des tresses. Cela donnait un aspect animalier au masque. D'une part, j'appelle aussi masque les éléments qui enveloppent la partie supérieure des acteurs tels que les chapeaux portés par les ouvrières dans la même pièce de théâtre. Je voulais montrer une forme de calvitie, alors, j'ai encore utilisé des collants pour le faire, afin de mettre en évidence l'artifice de l'objet, comme une illusion ratée, qui nous renvoie au burlesque.



Figure 47:
**Daive Balula, *User des lieux
comme des vêtements portés,***
2013-2014,
Performance, installation,
costumes, Palais de Tokyo



Figure 48 :
Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017
Mise en scène, costume, scénographie, création lumière et sonore,
République Dominicaine



Figure 48 :

Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017

Mise en scène, costume, scénographie, création lumière et sonore,
République Dominicaine

L'artiste Pierre Huyghe, dans sa pratique artistique, crée des œuvres hybrides où l'homme et l'animal se fondent en un tout. L'artiste construit ses expositions comme une sorte de musée archéologique futuriste. Certaines de ses œuvres bougent, marchent ; qu'il s'agisse d'animaux ou d'êtres humains. Huyghe joue avec la notion de spectacle et de représentation, apportant du vivant au *White Cube*. Pour ses créations « *Masque Player* » et « *Chien Human*^{figure 49} », un animal déambule dans l'espace avec l'une de ses pattes peintes en rose et, d'autre part, un homme a le visage caché par le masque d'un livre ouvert. Cela fait masque mais à la fois sculpture par le fait d'être à l'intérieur d'un espace de monstration dont les objets sont mis en valeur. En déambulant dans l'espace, l'acteur et le chien instaurent un temps et une atmosphère et mettent en mouvement le lieu.



Figure 49 :
Pierre Huyghe, *Masque Player et chien Human*, 2013
Performance,
Centre Pompidou, Galerie sud

2. Le textile et l'espace scénique : le costume comme scénographie

Selon Sandrine Morsillo « *chaque objet théâtral est-il, au-delà de l'élément scénographique, un objet plastique comme symbole fort qui ménage au spectateur des passages visuels, textuels et gestuels, et assure à nos corps une issue au-delà du voir*⁹⁶ ». L'espace est mental. Il peut être à l'intérieur comme à l'extérieur de celui qui le conçoit. On ne peut que le constater dans les costumes qui font office de scénographie.

Par exemple « *Mafanda Fa*^{figure 50} » l'une de mes premières pièces de théâtre jouée en 2004, la prémisse était un homme qui habitait dans la jupe d'une femme. Comme il semblerait que ce personnage soit sous la tutelle de la femme, Mafanda, c'est la moindre des choses. Facundo habite dans sa jupe pour l'humilier et appauvrir son ego. Ce personnage est une sorte d'inconscient qui nuit à la vie de cette femme. On ne sait pas si l'homme existe vraiment. C'est pourquoi j'ai voulu construire le costume comme une sorte de maison. Ce personnage mange, dort, vit enfin sous la jupe de *Mafanda*. De temps en temps, il tend un bras, la moitié de son visage, son torse nu, pour s'adresser à elle. C'est pourquoi j'ai construit des fissures à travers lesquelles il pouvait sortir ses membres. Malheureusement, je n'ai pas de photo de ce costume. Je vous montre une esquisse de la façon dont il a été fait. Le but était que le costume serve à la fois de costume, d'élément scénique et de scénographie. La jupe de Mafanda couvre le corps des deux comédiens et en même temps, par son utilisation et son rapport avec l'intrigue devient aussi scénographie.

« *Ni discipline ni simple dispositif technique, la scénographie est une articulation, une friction entre les représentations de l'espace et les espaces de la représentation par le biais du dynamisme scénique*⁹⁷ », dit Céline Schmitt. Dubuffet met en scène son décor

⁹⁶ Sandrine Morsillo (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, op. cit., p.15.

⁹⁷ Bernard Lafargue, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al., « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie », op. cit., p.206.

qui bouge comme des marionnettes, intitulé « *Coucou Bazar*^{figure 51} ». Ce sont des acteurs costumés de la tête aux pieds, comme d'énormes peluches qui bougent sur scène. Les yeux, la bouche et tout le corps des comédiens sont cachés par ce costume-décor. Les expressions faciales peintes sur le tissu des costumes enlèvent de la vivacité aux personnages. Ils se déplacent lentement et en se rejoignant et en se séparant, ils créent un environnement qui se transforme. Contrairement à ma création, Dubuffet fait disparaître l'humain de la scène, mettant en valeur l'aspect visuel des costumes comme s'il s'agissait de dessins animés. « *C'est un spectacle qui est intermédiaire entre la peinture et le théâtre*⁹⁸ » évoque Dubuffet.

Pour conclure, les costumes multiplient les points de vue d'un même sujet. En réalisant un costume qui évolue, on aborde la notion d'objet et aussi de scénographie. Enfin, mes créations auront des craquelures, des contours inachevés et des matières de seconde main. Pour moi, c'est l'aspect imparfait qui rend vivants ces costumes, ces installations ou ces sculptures ; comme s'il s'agissait des collages de matériaux divers. Les personnages qui habiteront mes costumes ne sont pas réalistes, c'est pourquoi un geste naïf et brutal au moment de coudre rendra plus forts ces vêtements en tant qu'œuvre en exposition. Le masque fait avec des matières textiles fait aussi pour moi partie de la notion de sculpture.



Figure 51:
Jean Dubuffet, *Coucou Bazar*, 1973
Praticables, costumes,
Musée des arts décoratifs de
Paris

⁹⁸Site de INA, [Consultation : le 23/04/2022]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf97001362/exposition-dubuffet-coucou-bazar>

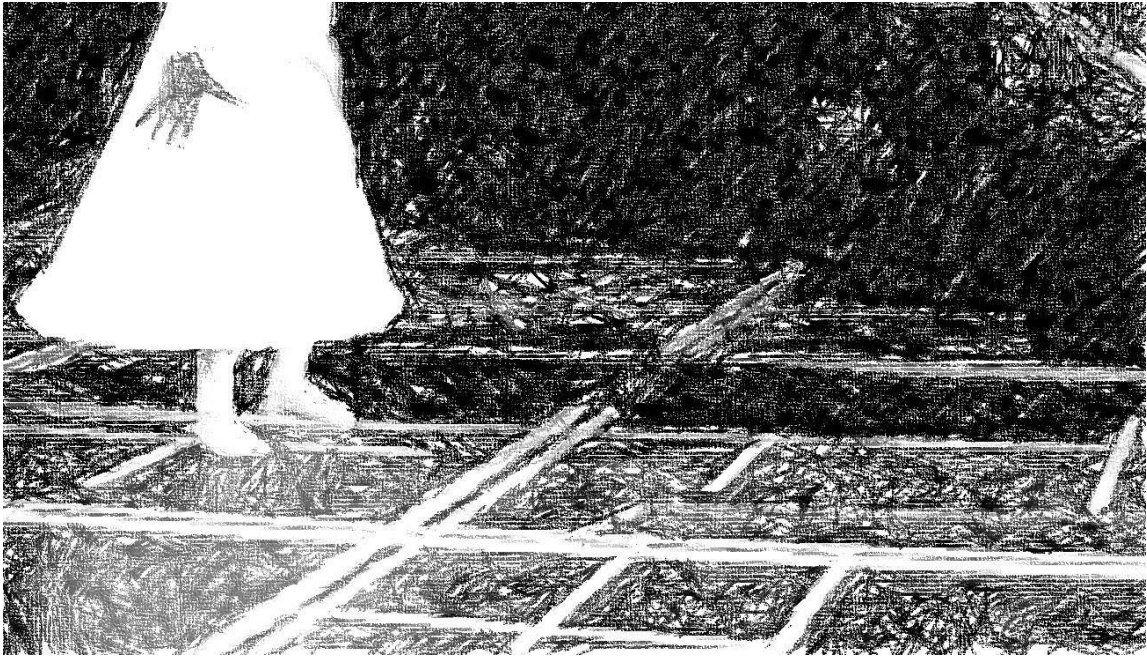


Figure 50:
Licelotte Nin, *Mafanda Fa*, 2004
Ébauche costume, République Dominicaine

CONCLUSION

L'origine et la fin de cette histoire se creuse entre nos doigts

Visualiser *l'espace vide* comme médium et support de mes créations est pour moi la base d'une pratique transversale. Lorsque j'imagine un lieu inoccupé telle une toile non peinte ; c'est l'absence de formes, de sens et d'intentions qui me pousse à faire exploser le geste créateur au sein de cet espace inhabité. Et voilà, tel un acte de magie le vivant apparaît, comme une *scène en représentation*, mais en même temps, en état de *monstration*. La scène se révèle donc dans mon imaginaire comme un objet tangible, même périssable par oubli.

Alors, l'espace vide, mental et physique, devient la scène où nous pouvons refléter nos craquelures, nos fissures et nos blessures d'un passé révolu, mais attaché au présent. Des scènes que nous avons vues, entendues dans nos quotidiens et dans celui des autres. De ce fait, il ne s'agit pas ici d'une mythologie personnelle, mais plurielle, car c'est le monde qui m'attire et sa complexité que je souhaite révéler. Bien qu'au final, tout se mélange dans notre rêve, en dormant. Enfin, c'est dans cette tentative d'engorger le passé, d'un détachement sans équivoque, que mon inconscient, désormais en état d'exposition, se matérialise, à travers une intrigue et des objets, des textes, des formes variées.

D'une part, mes créations s'inspirent des jouets, d'un imaginaire enfantin, proche de l'art brut dans certains cas. C'est l'expressivité, la force du geste et du symbole que je souhaite proposer aux spectateurs. C'est ce qui m'intéresse réellement, plus que la simple beauté de l'objet exposé.

D'autre part, lorsque je crée en ayant pour but un spectacle vivant, un processus de création très ordonné s'ensuit. Après avoir eu l'idée de la scène et du thème que je souhaite traiter, je me lance dans l'écriture du texte dramatique. L'intrigue m'amènera à imaginer la scénographie, les costumes, la création lumière et sonore, ainsi que tout l'aspect visuel et dramatique du spectacle. Tel un cabinet de curiosités, mon esprit se remplit peu à peu d'images, d'objets et de sons. Tandis que lorsque je conçois un *dispositif spectaculaire* pour l'espace d'exposition, le chaos règne dans ma tête. Un tourbillon d'images, de sons, de gestes, de mots se

heurtent dans mon imaginaire, sans que je puisse le contrôler. Ce cabinet mental se remplit, oui, mais en détruisant les objets qui sont déjà présents à l'intérieur pour que d'autres formes et images plus intéressantes apparaissent. L'incertitude et l'intuition gouvernent ce processus, comme une prémonition inquiétante, mais agréable ; avide de connaître ce qui n'a pas encore été vu.

De plus, mes *spectacles vivants* œuvrent aussi comme des espaces d'exposition, puisque les éléments qui les composent redoublent l'intrigue présente dans le texte dramatique. La scénographie, la création lumière, la création sonore, les costumes, le jeu des comédiens, l'écriture, serviront à la fois à dupliquer le sous-texte de la pièce dramatique et en même temps à le démentir, proposant des lectures parallèles à celles évoquées lors la représentation du spectacle sur scène. Il est à noter que pour la création théâtrale, le texte dramatique est la base qui soutient mon geste plastique. C'est à partir de l'intrigue que la scénographie et tous les autres éléments en monstration et en représentation seront conceptualisés et matérialisés sur scène.

En d'autres termes, le texte dramatique est pour moi le support dialectique des œuvres en monstration et en scène. Son écriture est un geste plastique et performatif. Je pars d'une écriture automatique. Après avoir entamé une recherche documentaire sur le sujet en question, les dialogues, les phrases me viennent subitement à l'esprit et je ne fais que les retranscrire sur mon ordinateur ou sur une feuille blanche. Je n'ai pas l'impression d'être en train d'inventer quoi que ce soit, mais plutôt je me place simplement comme une rédactrice d'histoires perdues dans le temps et l'espace. En fait, je sens que ces dialogues, ces histoires sont déjà en train d'être vécus, quelque part ; ailleurs, loin de l'œil humain. De ce fait, pour le spectacle vivant, le texte dramatique débouchera sur un second texte dit, *spectaculaire*. Dans ce texte, je placerais toutes les actions à réaliser par l'acteur. Il s'agit d'une sorte de bande dessinée ou de storyboard dans lequel je note toute la

partie visuelle. Des objets, des éléments scéniques, des sons, des lumières, en somme tout ce que le texte me fera imaginer se révélera durant cette écriture.

La *scénographie* de mes spectacles vivants agit comme une œuvre en monstration puisqu'elle présente le sous-texte de l'intrigue à travers des symboles concrets et visibles ; à partir d'une réalisation plastique de la scène. Elle synthétise le contenu profond de l'œuvre à travers la conception d'un dispositif qui doit se transformer au cours de la représentation. Elle peut être immersive ou inviter le public assis dans les gradins à monter sur le plateau. Ce sont des territoires de monstration, plongeant le spectateur dans une approche où la scène *présente et représente*.

Pour le spectacle vivant, j'utilise la création sonore et la création lumière comme une installation qui perturbe la perception du spectateur, qui assiste à la représentation. Le son et la lumière sur scène révèlent les émotions de l'intrigue comme s'il s'agissait du cœur battant du spectacle. Ainsi, ils reproduisent un espace invisible qui entre en résonance avec l'espace réel observé par le spectateur.

D'ailleurs, lorsque je travaille l'espace d'exposition comme une mise en scène éclatée, je conçois des formes scéniques et des expositions que j'appelle, *dispositifs spectaculaires*. Ce sont des hybrides, qui mêlent le spectaculaire et le monstratif dans un même endroit ; dans le *White Cube*. Dans un dispositif spectaculaire, la *galerie* fait office de *cadre*. L'espace d'exposition étant conçu comme un tableau immersif, les œuvres ; sculpture, peinture, vidéo, bande sonore, création lumière, pièce performative et installations cohabiteront avec les spectateurs. Dans un dispositif spectaculaire, nous faisons donc partie d'un immense plan pictural qui se compose et se décompose par le cheminement et

l'errance aléatoire des spectateurs, mais aussi par les actions des acteurs lors de la *pièce performative*.

La pièce performative, quant à elle, est un mélange entre tableau vivant, performance et spectacle vivant. Les comédiens dynamisent le White Cube par leur jeu, font dérailler le parcours des spectateurs et utilisent les œuvres exposées comme des objets scéniques. Le spectateur pénètre dans la galerie comme s'il s'agissait d'un lieu de vie. L'espace d'exposition devient comme un tableau en trois dimensions et nous sommes ses personnages peints, les murs la limite qui sépare le monde réel du monde onirique, que l'artiste a imaginé pour sa mise en scène.

Pour conclure, toutes mes peintures errent entre abstraction et figuration. Le geste de peindre est pour moi une manière d'exprimer l'inconscient ; un acte performatif. Quand je peins, c'est comme écrire dans un journal intime, mais sans pouvoir le relire phrase par phrase. J'utilise la peinture numérique pour créer de la lumière et en même temps des paysages abstraits qui se rapprochent des papiers peints. Je me sers de la peinture numérique pour faire lumière et à la fois décor pour la pièce performative. La peinture et le décor, étant numériques, sont donc immatériels. De plus, j'utilise la vidéo pour produire des paysages corporels à l'aide de gros plans.

Enfin, j'utilise le White cube comme espace spirituel et symbolique. Pour moi, l'installation immersive est un tableau divisé dans l'espace. Avec l'installation, je mets en scène l'espace, le spectateur et son mental. Le spectateur devient alors un objet en monstration par le fait d'être observé par d'autres regardeurs. Les costumes portés par des comédiens dans un espace d'exposition sont des

sculptures en mouvement parce qu'ils sont en train d'être exposés tel que sur une passerelle. Ils deviennent par conséquent des objets en exposition. En somme, couper, agencer et coudre sont pour moi comme des touches au moment de peindre. J'utilise des matériaux textiles pour introduire des figures humaines dans l'espace, les installer et les mettre en scène. De la même façon, mes créations avec des textiles sont toujours faites à la main. Ce que j'aime le plus, c'est toucher la matière et me laisser emporter par l'action à faire. C'est pourquoi, la création textile est une performance intime que j'entame avec le tissu dans un état de silence total.

Ainsi, le spectacle vivant œuvre comme un espace d'exposition et l'espace d'exposition rompt sa mise en scène en introduisant le spectacle vivant, puisque la fusion de ces deux arts dynamise, expose et interroge l'espace, le transformant dans une scène ouverte à des mutations diverses et inattendues. C'est alors un processus d'hybridation risquée, car il pourrait nous amener vers un tournant sans issue.

INDEX RERUM

A

Art Total 3, 34

C

Cadre 17, 20, 32, 34, 40, 47, 56, 57, 64, 80, 91, 94, 95, 98, 99, 102, 108, 117, 128

Collage 15, 80, 83, 85, 86, 87, 123

D

Décor 15, 17, 47, 62, 63, 80, 81, 82, 87, 91, 101, 121, 123, 129

Dispositif spectaculaire 18, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 128

E

Écriture automatique 22, 68, 70, 71, 111, 127

Espace d'exposition 6, 18, 43, 54, 59, 61, 93, 97, 99, 100, 108, 116, 117, 129

I

Installation immersive 28, 33, 46, 56, 91, 93, 94, 102, 103, 105, 129

Installation vidéo 62, 63, 68, 91

In situ 94, 99, 101

Intime 15, 43, 49, 50, 59, 77, 78, 99, 111, 112, 129, 130

J

Journal intime 77, 78, 129

M

Médium 3, 8, 12, 13, 18, 20, 22, 22, 33, 36, 54, 58, 61, 68, 71, 98, 100, 101, 105, 109, 111, 112, 126

Mise en scène 8, 16, 17, 32, 54, 108, 109

P

Peinture numérique 80, 82, 86, 87, 129

Pièce performative 16, 32, 61, 62, 63, 68, 71

Paysage 8, 46, 80, 88, 89, 90, 102, 129

Protocole 17, 71, 94, 102, 107

T

Tableau vivant 53, 62, 66, 106, 107, 129

Textile 3, 6, 8, 108, 109

Texte dramatique 7, 21, 24, 28, 32, 38, 126

Transversal 3, 12, 18, 35, 43, 126

INDEX NOMINUM

B

BARNEY Mathew 8, 58, 60
BARCELÓ Miquel 40, 41
BEL Jérôme 65, 69, 70
BALULA David 117
BOURGEOIS Louise 72, 73, 109, 111
BRETON André 22
BROOK Peter 12, 17
BUREN Daniel 93

D

DEAN Tacita 90
DUCHAMP Marcel 22
DUBUFFET Jean 122, 123

E

VIGNER Éric 8, 66

F

FETISOV Valia 97, 98, 100, 101

G

GARCÍA Dora 68
GORDON Douglas 90

H

HÖCH Hanna 87
HUYGHE Pierre 121

K

KENTRIGDE William 33, 34, 35, 58,
59
KLEIN Yves 16, 17

M

MATISSE Henri 66
MCCOLLUM Allan 97, 98, 100, 101
MESSAGER Annette 110
MERLEAU-PONTY Maurice 110

N

NADJ Jose 40, 41

P

PETITGAND Dominique 46
POMMERAT Joël 47

Q

Quesne Philippe 8, 26, 27, 28, 35, 70

S

SEGAL George 65
SEGHAL Tino 68

T

TOGUO Barthélémy 72
TWOMBLY Cy 59

V

VEILHAN Xavier 105, 106
VIOLA Bill 91

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches, 2014.
- ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, (Première manifeste), 1932, in *Le théâtre et son double*, Paris, IdéesGallimard, 1964.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, 1970, Paris, Points Essais, 1991.
- BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de minuit, 1952.
- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que c'est le théâtre ?* Paris, Éditions Gallimard, 2006.
- BROOK Peter, *L'espace vide*, Paris, Le Seuil, coll. Points Essais, 1977.
- BROOK Peter, *Points de suspension*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Paris, Seuil, 1992.
- BONNET Éric, FERGOMBÉ Amos et NOGACKI Edmond, *Théâtre et Arts Plastiques, entre chiasmes et confluences*, Paris, Presses Universitaires de Valenciennes, 2002.
- BUREN Daniel, *Les écrits I et II*, Bordeaux, CAPC, 1991.
- CHARBONNIER Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, UGE-10/18, 1969.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, Communication, 1999.
- DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.
- DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- FREYDEFONT Marcel, *Petit traité de scénographie*, Nantes, Le grand T, 2007.
- FRIED Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998.
- LEHMANN Hans Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- MAURIN Frédéric, *La scène et les Images*, Paris, CNRS Éditions, 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Éditions Gallimard, 1945.

- MICHAUD Yves, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- MOIR Tristan-Frédéric, *Images et symboles du rêve*, Fernand Lanore, 2008.
- MORSILLO Sandrine (dir.), *Éric Vigner, un théâtre plasticien*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- MORSILLO Sandrine, *Habiter la peinture, expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MORSILLO Sandrine, *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Collin, 2010.
- SEMET-HAVIARAS Marie-Noelle, *Les plasticiens au défi de la scène*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- O'DOHERTY Brian, *White cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, jrp/Rigier, 2008.
- RANCIERE Jacques, *Les spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- ROMAN Mathilde Roman, *Habiter l'exposition*, Paris, Manuella Éditions, 2020.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet : tragédie en 5 actes*, traduit de l'anglais par Chevalier de Chatelain, P. Rolandi, Londres, 1864.

REVUES

ANDRIEU Bernard (dir.) « Arts immersifs, dispositifs et expériences », *Revue d'études esthétiques*, no.26, Puppa, Pau, 2014.

DE DUVE Thierry, « La performance hic et nunc », in *Chantal Pondriand, Performance : textes et documents*, Montréal, Parachute, 1981.

LAFARGUE Bernard, Bertrand Rougé et Claire Lahuerta, et al. « L'œuvre en scène, ou ce que l'art doit à la scénographie » in *Figures de l'art*, n° 18, presses universitaires, Pau, 2010.

ARTICLES ET REVUES NUMÉRIQUES

BEHAR Henri et VASSEUR Catherine, « Dada », Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dada/> [Consultation le 2 avril 2022]

DURIS Pascal, « L'origine des espèces, Charles Darwin ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/l-origine-des-especes/> [Consultation le 27 avril 2022]

GRANAROLO Philippe, « Désir (notions de base) ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/desir-notions-de-base/> [consultation le 27 avril 2021]

JEROME Bel et GAITÉ Florian, « De la black box au white cube », [Repères, cahier de danse, vol. 38-39, no. 1-2, 2017, pp. 34a-37a], Disponible sur le site de Cairn : <https://www-cairn-info.ezpaarse.univ-paris1.fr/revue-reperes-cahier-de-danse-2017-1-page-34a.htm> [consultation le 3 mai 2021]

JUNOD Philippe, « Œuvre d'Art totale ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/> [consultation le 6 avril 2021]

KRAATZ Anne, PAUL-DAVID Madeleine, PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS Michèle, « Tissus d'art ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tissus-d-art/> [consultation le 5 avril 2022]

MICHEL DELBECQUE Laurence, « Daniel Buren : In situ / In vivo », [Ligeia, vol. 117-120, no. 2, 2012, pp. 85-86]. Disponible sur le site de Cairn : <https://www.cairn.info/revue-ligeia-2012-2-page-85.htm> [Consultation le 10 mai 2021]

SITES INTERNET

Site d'INA, [Consultation : le 23/04/2022]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf97001362/exposition-dubuffet-coucou-bazar>

Site d'Université de Lausanne, [Consultation : le 07/03/2022]. Disponible sur : <https://www.unil.ch/hart/fr/home/menuinst/recherche/colloques/archives/2009/meta-textile-12-13-fevrier-2.html>

Site de Sam Network, [Consultation : le 17/03/2022]. Disponible sur : <https://www.sam-network.org/video/une-vie?curation=33.3>

Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 22/03/2021]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/mettre>

Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 25/04/2021]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/scene>

Site de Palais de Tokyo, [Consultation : le 21/04/2021]. Disponible sur : <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement/valia-fetisov>

Site de Daniel Buren [Consultation : le 27/03/2021]. Disponible sur : <https://danielburen.com/bibliographies/2/10>

Site de Parisart, [Consultation : le 22/03/2021]. Disponible sur : <https://www.paris-art.com/each-andevery-one-of-you/>

Site d'INA, [Consultation : le 05/04/2022]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpd10002451/portraits-de-femmes-artistes-annette-messenger>

Site d'Yves Klein, [Consultation : le 15/03/2021]. Disponible sur : <http://www.yvesklein.com/fr/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite/>

Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 10/04/2022]. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/etymologie/scene>

Site de France Culture, [Consultation : le 22/03/2022]. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/peinture/marcel-duchamp-une-oeuvre-dart-doit-etre-regardee-pour-etre-reconnue-comme-telle>

Site de L'Express, [Consultation : le 27/03/2022]. Disponible sur : https://www.lexpress.fr/culture/art/william-kentridge-virtuose-de-l-art-total_2117604.html

Site de LAM - Lille Métropole Musée d'art moderne, [Consultation : le 19/03/2021]. Disponible sur : <https://www.musee-lam.fr/fr/william-kentridge>

Site de Louisiana Channel, [Consultation : le 02/03/2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxD6U>

Site de Wocomo Culture, [Consultation : le 15/03/2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=sagdrU6lotY>

Site d'Éric Vigner, [Consultation : le 1/03/2021]. Disponible sur : <http://www.ericvigner.com/node/33329>

Site de Arte tv, [Consultation : le 25/04/2022]. Disponible sur : <https://www.arte.tv/fr/videos/102178-000-A/william-kentridge-l-oeuvre-d-une-vie/>

Site du Guggenheim, [Consultation : le 13/04/2022]. Disponible sur : <https://www.guggenheim.org/teaching-materials/matthew-barney-the-cremaster-cycle>

Site d'Action Media, [Consultation : le 20/03/2021]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Ff8BI5ijLt8&t=8s>

Site de Sculpture nature, [Consultation : le 22/03/2021]. Disponible sur : <https://www.sculpturenature.com/mouvement-essence-de-vie-jean-tinguely-stedelkijk-museum-damsterdam/>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2021, dispositif spectaculaire, installation, performance, peinture, sculpture, vidéo, Paris, Francia. p.13.

Figure 2 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2019, ébauche, maquette, figurines, acrylique, carton, République Dominicaine. p.14.

Figure 3 :

Yves Klein, *Vide*, 1958, installation, 530 x 310 x 280 cm, Galerie Iris Clert, Paris. p.16.

Figure 4 :

Licelotte Nin, *Pas un seul souffle*, 2019, mise en scène immersive, scénographie, République Dominicaine. p.25.

Figure 5 :

Licelotte Nin, *Les Sirènes*, 2019, mise en scène immersive, scénographie, République Dominicaine. p.25.

Figure 6 :

Phillipe Quesne, *L'effet de Serge*, 2007, mise en scène, Festival d'Avignon, France. p. 27.

Figure 7 :

Licelotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019, mise en scène, République Dominicaine.

pp.30-31.

Figure 8 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021, dispositif spectaculaire, installation, vidéo, peinture, technique mixte, peinture acrylique, papier, haut-parleurs, chaise, micro, chaussures, tissu, cadres, vidéo-projecteur, Paris. p.34.

Figure 9 :

William Kentridge, *La Négation du Temps*, 2012, installation, objets divers Documenta en Kassel, Allemagne. p. 36.

Figure 10 :

Licelotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019, mise en scène, scénographie, République Dominicaine. p. 39.

Figure 11 :

Miquel Barceló et Jose Nadj, *Paso Doble*, 2006, performance, scénographie, film de la performance : 00''40''00. p.40.

Figure 12 :

Licelotte Nin, *Territoires*, 2019, mise en scène immersive, scénographie, République Dominicaine. p.42.

Figure 13 :

Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017, mise en scène, scénographie, création lumière et sonore, République Dominicaine. p.45.

Figure 14 :

Dominique Petitgand, *Quelqu'un est tombé*, 2009, création sonore, Abbaye de Maubuisson. p.48.

Figure 15 :

Joël Pommerat, *Cendrillon*, 2011, mise en scène, Théâtre national de la Communauté française. **p. 48.**

Figure 16 :

Liclotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017, mise en scène, scénographie, création sonore et lumière, République Dominicaine. **p.52.**

Figure 17 :

Liclotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021, dispositif spectaculaire, installation, vidéo, peinture, technique mixte, peinture acrylique, papier, haut-parleurs, chaise, micro, chaussures, tissu, cadres, vidéo-projecteur, Paris. **p.57.**

Figure 18 :

William Kentridge, *Jouer plus doucement la danse, "More Sweetly Play The Dance"*, 2015, installation vidéo, 8 canaux haute définition, 00''15''00, avec 4 porte-voix. Musée des beaux-arts, Canada, Ottawa. **p.60.**

Figure 19 :

Matthew Barney, *Redoute*, 2018, Film, 134'03", Gladstone Gallery, New York et Bruxelles; Regen Projects, Los Angeles; et Sadie Coles HQ, Londres. **p.60.**

Figure 20 :

Liclotte Nin, *L'amour monstrueux, perversités*, 2021, dispositif spectaculaire, installation et performance, technique mixte, fil métallique, peinture acrylique, scotch, crayon, tissu, verre, cadre, télévision, papier. **p.64.**

Figure 21:

George Segal, *Tôt le matin "Early Morning"*, 1992, plâtre, peinture, bois, technique mixte — 244 × 251 × 244 cm, Galerie Templon, Paris & Brussels. **p.67.**

Figure 22 :

Éric Vigner, *Rencontre avec Henri Matisse, "Chatting with Henri Matisse"*, 2015
Lecture performance, d'après les Conversations inédites entre Pierre Courthion et Henri Matisse, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. **p.67.**

Figure 23 :

Dora García, *Instant Narrative*, 1965, dimensions variables, Installation, Performance, Logiciel pour ordinateur portable et MacBook, artiste, projection vidéo, table et lampe, Valladolid, Espagne. **p.69.**

Figure 24 :

Tino Seghal. *Ce progrès*, 2006, situations mises en scène, ICA, Londres. **p.69.**

Figure 25 :

Liclotte Nin, *Meuble-aliment*, 2015, installation, sculpture, pièce performative
Technique mixte, collant, vidéo-projecteur, table, l'eau, masque, couteau, oranges. **p.71.**

Figure 26 :

Liclotte Nin, *L'amour monstrueux (série)*, 2021, peinture, gouache sur papier, dimensions diverses, Paris. **pp.73-75.**

Figure 27 :

Barthélémy Togo, *Baptism*, 1999, peinture, gouache sur papier, 29 x 27,5 cm, A.M. collection, Paris. **p.76.**

Figure 28 :

Louise Bourgeois, *Extrême Tension*, 2006, peinture, gouache sur papier, 138.4 × 164.5 cm, Paris. p.76.

Figure 29 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2021, gouache sur papier, 10 x 15 cm, Paris. p.79.

Figure 30 :

Cy Twombly, *Ensemble Gaeta, pour l'amour de l'eau de feu, "Gaeta Set, For the Love of Fire Water*, 1981, huile et crayon gras sur papier, 57 x 57 cm, Musée Brandhorst. p.78.

Figure 31 :

Licelotte Nin, *Rouge*, 2021, peinture numérique, décor, Technique mixte, dimension variable, Paris. pp.81-82.

Figure 32 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux, perversités*, 2021, dispositif spectaculaire, décor, installation et performance, technique mixte, dimension variable, Paris. pp.84-85.

Figure 33 :

Hannah Höch, *Les journalistes*, 1925, huile sur toile, Berlinische Galerie, Berlin. p.88.

Figure 34 :

Licelotte Nin, *Papillons dans ma tête*, 2019, vidéo, 00''04''51, République Dominicaine p. 89.

Figure 35 :

Douglas Gordon, *Psycho 24 heures, "24 Hour Psycho*, 2008, deux écrans de projection translucides, de film au format 4:3, visibles de tous les côtés, 24 heures, en boucle, États-Unis. p.92.

Figure 36:

Tacita Dean, *Le rayon vert*, 2001, video en couleur 16 mm, muet 00''02''30, Marian Goodman Gallery, New York et Paris. p.92.

Figure 37 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2001, vidéo, projection sur mur blanc, en couleur, son, 00''02''00 en boucle, Paris. p.92.

Figure 38 :

Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse, Chaussures*, 2021, dispositif spectaculaire, installation, technique mixte, peinture acrylique, papier, chaussures, tissu, cadres, Paris. p.95.

Figure 39:

Allan Maccollum, *Each and Every One of You, "Chacun de vous"*, 2004, installation, cadre noir, prénoms les plus courants aux États-Unis écrits en blanc sur fond noir À La Salle de bains, Lyon. p.98.

Figure 40 :

Valia Fetisov, *Créations de expériences*, 2011 Installation, une télévision sans signal, une chaise, une lumière blanche qui sort de tubes fluorescents et une porte transparente Palais de Tokyo, Paris. p.98.

Figure 41 :

Licelotte In, *La chaise*, 2021, dispositif spectaculaire, installation immersive et performance, chaise, micro, hautparleur, matériaux divers, Paris, France. p.104.

Figure 42 :

Xavier Veilhan, *Le Feu*, 1996, installation, Brétigny. p.106.

Figure 43 :

Licelotte Nin, *Rouge*, 2021, dispositif spectaculaire, installation, décor, performance, technique mixte, tissu, table, chaussures, plastique noir, Paris. p.111.

Figure 44 :

Licelotte Nin, *L'amour monstrueux, Résonances*, 2021, Sculpture, collants, sel de déneigement, Paris. p.113.

Figure 45 :

Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994, Sculpture, Whitechapel Gallery. p.114.

Figure 46:

Licelotte Nin, *Meuble-aliment*, 2015, installation, sculpture, pièce performative, technique mixte, collant, vidéo-projecteur, table, l'eau, masque, couteau, oranges, Nanterre. p.115. Figure

47:

Daive Balula, *User des lieux comme des vêtements portés*, 2013-2014, performance, installation, costumes, Palais de Tokyo. p.118.

Figure 48 :

Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017, mise en scène, costume, scénographie, création lumière et sonore, République Dominicaine. pp. 119-120.

Figure 49 :

Pierre Huyghe, *Masque Player et chien Human*, 2013, performance, Centre Pompidou, Galerie sud. p.121.

Figure 50:

Licelotte Nin, *Mafanda Fa*, 2004, ébauche costume, République Dominicane. p.124.

Figure 51:

Jean Dubuffet, *Coucou Bazar*, 1973, praticables, costumes, Musée des arts décoratifs de Paris. p.123.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	p.7
CHAPITRE 1.	
Poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition	p.9
A. L'artiste en hybridation : la démarche transversale au sein de l'art contemporain	p.11
1. Gestation d'une conduite transversale : un état douteux	p.12
2. Processus de création de dispositifs de monstration et de représentation	p.19
2.1 Le processus de création plastique à l'intérieur d'un spectacle vivant	p.21
2.2 Le processus de création scénique à l'intérieur d'un espace de monstration	p.32
B. L'espace de monstration à l'intérieur d'un lieu de représentation	p.37
1. La scénographie comme espace de monstration	p.38
2. La lumière et la création sonore : une écriture immatérielle	p.43
3. L'écriture : en dehors et à l'intérieur de l'intime	p.49
3.1 L'écriture dramatique comme espace d'exposition de l'intime extérieur et intérieur à l'auteur	p.50
3.2 L'écriture dramatique et l'espace de monstration, un support dialectique	p.51

CHAPITRE 2.

L'espace de monstration comme spectacle vivant p.53

A. Vers un éclatement de la mise en scène : l'espace d'exposition comme spectacle vivant p.54

1. La mise en scène de l'espace de monstration : un dispositif spectaculaire p.54
2. La pièce performative : entre la performance, le spectacle vivant et le tableau vivant p.62
3. La peinture comme expérience performative p.72
4. Écriture, peinture et gribouillage : la lecture impossible d'une graphologie de l'inconscient p.77

B. La création numérique et espace de monstration p.80

1. La peinture numérique : du collage à la lumière, du décor éphémère au papier peint p.80
2. Le corps paysage à travers de l'art vidéo : entre apparition et disparition p.88

C. L'installation et sa mise en scène : l'espace d'exposition comme refuge du vivant p.93

1. L'installation immersive p.93
2. *Le Spect-acteur* : la mise en scène du spectateur dans un espace de monstration p.102

CHAPITRE 3.

Le textile : création et mise en scène du tissu dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition **p.108**

A. Le *méta-textile* : création, mise en scène et écriture d'un espace mental **p.109**

1. Le textile et le geste : vers une écriture personnelle et une transposition de l'espace mental **p.109**
2. La sculpture et le textile : la figure humaine en état de révolte **p.112**

B. Le textile : costumes, espaces et mouvements **p.116**

1. Costumes, masque et textile : sculptures en mouvement **p.116**
2. Le textile et l'espace scénique : le costume comme scénographie **p.122**

CONCLUSION **P.125**

ANNEXES

FRAGMENTS

CHAPITRE 1.

Poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition

A. L'artiste en hybridation : la démarche transversale au sein de l'art contemporain

1. Gestation d'une conduite transversale : un état douteux
2. Processus de création de dispositifs de monstration et de représentation

2.2 Le processus de création scénique à l'intérieur d'un espace de monstration

(...)

En conclusion, pour une conception transversale du geste créateur faut-il prendre *l'espace vide* comme support et médium ? Penser le *vide* de l'espace comme moyen et support est déjà une ouverture vers une approche transversale. L'espace en tant que scène nous permet d'explorer des images enfermées dans notre imaginaire, de les matérialiser et de les mettre en mouvement à travers des œuvres plastiques et vivantes. En conséquence mon premier geste commence toujours par une image en mouvement, comme une scène, parce qu'elle est animée. Cette image mouvante qui surgit et dont je veux me débarrasser, nourrit la naissance de la création plastique et scénique.

Dans cette anarchie d'une première approche visuelle de la création, il ne s'agit ni de technique ni de support ni de médium. Parallèlement, je me lancerai dans la conception de la scène visualisée, dans la recherche documentaire, dans l'écriture, pour matérialiser l'image première et trouver d'autres traces susceptibles de me révéler le sens profond de la scène en cours de création. Cette démarche est aussi présente lorsque je travaille pour un lieu de monstration.

Même si je pars toujours d'une image, mon processus subira pourtant quelques variations. Cela dépendra de l'espace où l'œuvre sera présentée. Le processus pour le *spectacle vivant*, je le visualise comme une sorte de tableau en accéléré et vivant. Les œuvres et leur agencement surgiront de façon progressive. Au contraire, quand il s'agit

d'un *espace de monstration*, je l'imagine comme une *scène*, empêtrée dans une sorte de tourbillon d'images, de corps, d'objets qui apparaissent simultanément sous mes yeux comme une sorte de carnaval dont nous sommes à la fois spectateurs et créateurs.

À la différence de Philippe Quesne, je conçois la création plastique et théâtrale comme un seul geste, car j'ai toujours été en contact avec les deux. En conséquence, mes créations utilisent ces deux savoir-faire. Il y a toujours des objets à regarder lorsque je travaille sur l'espace d'exposition, rendant ma démarche plus proche de la démarche de Kentrigde. En ce qui concerne la notion de l'*espace vide* comme geste premier, ce qui me différencie de la démarche de ces deux artistes c'est que l'image est déjà en elle-même une scène puisque je l'imagine en mouvement. Ensuite, ça serait ce pressentiment obscur dont Peter Brook parle qui m'aidera à la matérialiser, soit dans un espace d'exposition, soit sur un plateau de théâtre.

En définitive, pour Philippe Quesne, c'est la scénographie et la volonté d'en faire un objet d'exposition qui le pousseront à occuper l'espace et à créer des scènes comme des images en mouvement sur un plateau de théâtre. Kentrigde, de son côté, s'empare de l'intrigue présente dans une scène pour concevoir ses dessins, ses animations et la totalité de ses créations. Pour ma part, je veux faire de l'art dramatique un autre médium plastique. Ainsi, le geste premier au sein du processus de création de l'œuvre, si l'on part de la notion d'*espace*, nous amène naturellement à dépasser les barrières entre les arts et questionner notre pratique artistique.

CHAPITRE 1.

Poïétique d'une hybridation entre le spectacle vivant et l'espace d'exposition

B. L'espace de monstration à l'intérieur d'un lieu de représentation

1. La scénographie comme espace de monstration
2. La lumière et la création sonore : une écriture immatérielle
3. L'écriture : en dehors et à l'intérieur de l'intime
- 3.1 L'écriture dramatique comme espace d'exposition de l'intime extérieur et intérieur à l'auteur
- 3.2 L'écriture dramatique et l'espace de monstration, un support dialectique

3.3 Écriture, silence et intrigue : récits entendus et transgressés par le vécu

J'ai toujours écrit, quelque part ; sur la feuille de mon cahier quotidien, sur la table de l'école pendant mes cours de maths, sur ma peau. (*Silence*) À l'âge de douze ans, j'ai décidé de devenir une feuille, comme un acte de transgression contre l'ennui. (*Silence*) J'ai entièrement tatoué ma peau avec un feutre noir transformant mon corps en papier journal. (*Silence*) En fait, je n'aime pas beaucoup connaître de nouvelles personnes, si je peux être complètement honnête. Cela m'agace, me rend nerveuse. Pourtant, je suis toujours surprise d'avoir autant de gens qui souhaitent parler avec moi ; dans la rue, dans le métro, dans les magasins. Il y a toujours des inconnus qui souhaitent me raconter leur vie, parler de leurs soucis, enfin, se rapprocher. (*Silence*) En fait, c'est peut-être le non-désir de connaître de nouvelles personnes qui les attirent : un dixième sens, une dette d'une autre vie. (*Silence*) Je n'aime pas non plus parler au téléphone avec de gens qui ne sont pas des proches. Cela me rend anxieuse, comme si une bombe allait m'exploser à l'oreille. (*Silence*) Je n'aime pas beaucoup parler. Sauf avec mon copain ; avec lui et aussi avec ma mère, je peux parler pendant des heures. Sinon, je préfère me taire ; observer les autres, les scènes quotidiennes qui se posent tous les jours devant mes yeux ; comme si la vie était pour moi une espèce d'accumulation de journaux intimes d'autrui, qui me fascinent. C'est pourquoi je préfère m'inspirer des histoires que je vois dans la rue, en écoutant mes amies et les mélanger avec mon imaginaire, les altérer.

CHAPITRE 2.

L'espace de monstration comme spectacle vivant

A. Vers un éclatement de la mise en scène : l'espace d'exposition comme spectacle vivant

1. La mise en scène de l'espace de monstration : un dispositif spectaculaire

(...)

La solennité du *White Cube* tel qu'on le connaît m'angoisse. Les sculptures de Tinguely font beaucoup d'écho avec ce que je souhaite produire avec un *dispositif spectaculaire* ; un mélange entre le spectacle vivant et les arts plastiques. Un espace où le silence ne soit plus permis, dans lequel les œuvres d'art bougent comme des êtres vivants, manipulées par les comédiens et en relation directe avec l'intrigue en question. Pour arriver à ce mouvement propre aux sculptures de Tinguely, je m'appuie sur le *corps du comédien* et le *parcours* des spectateurs.

L'un de ses créations « *Hommage à New York* » donne lieu à un véritable spectacle en intégrant la notion d'éphémère tel qu'on peut la voir dans une scène de théâtre ; la pièce existe durant le temps de représentation. Cette énorme machine de Tinguely s'auto-détruit comme les personnages à l'intérieur d'une intrigue. La sculpture se défait d'elle-même dès qu'elle se met en action. La fin du mouvement représente aussi sa destruction. Tinguely recrée la vie et la mort de *l'objet-spectacle* à travers ses sculptures animées. Lorsque la représentation arrive à sa fin, cette machine ne vivra plus que dans l'imaginaire des spectateurs.

CHAPITRE 2.

L'espace de monstration comme spectacle vivant

A. Vers un éclatement de la mise en scène : l'espace d'exposition comme spectacle vivant

1. Gestation d'une conduite transversale : un état douteux
 2. Processus de création de dispositifs de monstration et de représentation
- 2.2 Le processus de création scénique à l'intérieur d'un espace de monstration

2.1 Le corps comme écran du textuel

Pour moi le corps du comédien, au-delà de l'expression qu'il dégage au moment de jouer, sert aussi d'écran pour exprimer le thème d'un autre point de vue. Durant l'écriture automatique, j'inclus régulièrement le corps des comédiens comme un deuxième médium pour exprimer des idées qui ne sont pas à l'intérieur de l'intrigue. Ce sont des réflexions, des synthèses du thème traité. À travers ce corps écran, je veux que le spectateur saisisse, dans une phrase ou quelques mots, ce qui en est en jeu.

Par exemple, pour la *pièce performative* « *L'amour Monstrueux*^{figure 1} », sur le torse du comédien était écrit « *Ravage* » avec un rouge à lèvres rouge. *Ravage* signifie « *dommage, dégât d'une ampleur exceptionnelle, qui a potentiellement causé la destruction*¹ ». Ce mot résume toute la pièce, car l'intrigue tourne autour d'un voyeur qui regarde une femme de loin et la persécute, la viole et la dévore. Le fait que le mot soit placé sur le torse nu du comédien représente, pour moi, la fierté de l'individu et le manque de conscience de l'acte qu'il est en train de commettre. En plus, le rouge à lèvres est un objet intime et féminin, on l'utilise pour nous rendre belle, mais aussi pour attirer le regard. Le fait que le rouge à lèvres soit sur son torse nu, c'est comme si elle lui appartenait déjà.

¹ Site du CNRTL données linguistiques, [Consultation : le 22/03/2021], Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/ravage>

Ce corps tatoué de l'acteur, par le texte, apporte également un élément de surprise à la pièce, parce que sa signification se révèle au fur et à mesure de la représentation. La peau de l'acteur devient un objet visuel lorsque des mots y sont écrits. Ce geste est similaire à l'action menée par Piero Manzoni en 1961 à la galerie « *La Tartaruga* ». Il prend des modèles et quelques spectateurs qui entrent dans la galerie et avec un marqueur à l'encre, il écrit « *Scultura viventi*^{figure 2} ». Le spectateur devient ainsi une œuvre d'art en ayant un certificat d'authenticité réalisé par l'artiste et sa signature sur la peau.

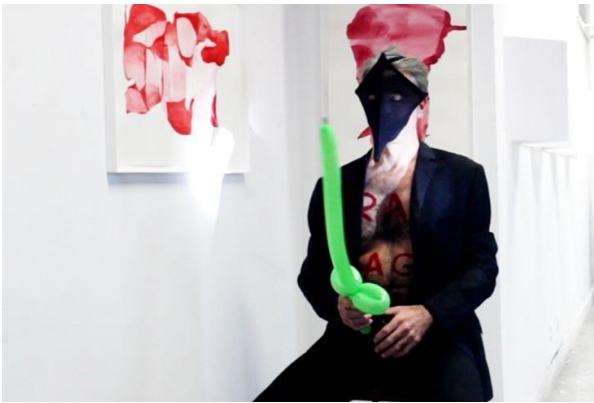


Figure 1 :
Licelotte Nin
L'amour monstrueux, 2021
Installation et performance
Technique mixte, fil métallique, peinture acrylique,
scotch, crayon, tissu, verre, cadre, télévision, papier



Figure 2 :
Piero Manzoni,
Scultura vivante, 1961
Performance,
Galerie La Tartaruga, Rome

CHAPITRE 2.

L'espace de monstration comme spectacle vivant

B. La création numérique et espace de monstration

1. La peinture numérique : du collage à la lumière, du décor éphémère au papier peint

(...)

L'artiste Christian Boltanski dans son dispositif « *Danse Macabre*^{figure 3} » s'inspire du théâtre de marionnettes pour produire une installation d'ombres et d'objets. La lumière projette sur le mur les silhouettes des figures en carton réalisées par l'artiste. La lumière déforme l'image de l'objet, l'agrandit dans l'espace et l'œuvre est perçue comme un spectacle vivant mais en pause, en raison de l'illusion qu'elle crée dans cet espace sombre. Ces images nous rappellent la « *danse macabre* » du Moyen Âge, mêlant corps vivants et morts. Dans la création de Boltanski, il s'agit davantage de l'objet tangible et immatériel. Ainsi, les images projetées sur le mur nous transportent vers une dimension onirique.



Figure 3 :
Christian Boltanski, *Danse macabre* (Théâtre d'ombres),
1984
Installation, technique mixte

CHAPITRE 2.

L'espace de monstration comme spectacle vivant

C. L'installation et sa mise en scène : l'espace d'exposition comme refuge du vivant

1. L'installation immersive

(...)

Les trois projets précédemment cités utilisent l'espace d'exposition pour mettre le spectateur en immersion et en même temps faire *œuvre*. L'espace est utilisé comme médium et support, car ces créations sont inspirées du lieu. Ce sont donc en quelque sorte des créations *In situ*, même si elles peuvent être disposées dans n'importe quel autre *White cube*. Elles se servent du *White Cube* comme un plateau de théâtre dans lequel le metteur en scène peut transposer ses idées à travers la scénographie. Ainsi, le lieu est transformé par l'œuvre. Mccollum utilise le lieu comme support pour placer ses créations, mais l'espace de la galerie reste présent. Fetisov, quant à lui, utilise l'espace vide comme une toile. Cela pourrait être n'importe quelle autre pièce blanche avec une porte qui se ferme et qui s'ouvre. Quant à moi, l'espace de la galerie se transforme en un espace de vie. Je place certains objets dans cette chambre pour donner l'impression d'un lieu habitable mais confiné.

CHAPITRE 3.

Le textile : création et mise en scène du tissu dans le spectacle vivant et dans l'espace d'exposition

A. Le méta-textile : création, mise en scène et écriture d'un espace mental

1. Le textile et le geste : vers une écriture personnelle et une transposition de l'espace mental
2. La sculpture et le textile : la figure humaine en état de révolte

3. Peinture et textile : la mousse, un support dans le déni

Couche après couche, le support est encore à vue. On n'y peut rien. Peindre en ayant la mousse comme matériau est une expérience qui fait travailler tant le mental que le corps. Xavier Lambert, dans son article « *La peau du réel* », dit : « *en réévaluant la question du corps dans le processus poïétique, en la plaçant au centre du dispositif, il inscrit une homothétie entre l'artiste et son œuvre [...] et initie un processus deréification du corps²* ». La mousse est composée de couches transparentes qui n'accepte pas facilement la peinture. Néanmoins, la mousse, tel un cahier de notes, est un support qui porte le témoignage du vécu. En 2021, j'ai décidé prendre ce matériau pour sa capacité de survie. Comment la mousse devient le témoin du vécu en ayant comme médium la peinture ?

Pour la création de l'exposition « *Paysages de résistance*^{figure 4} » j'ai décidé de travailler en ayant la mousse comme support et la peinture acrylique comme médium. Je voulais créer des peintures abstraites qui reflétaient les témoignages de femmes qui ont été abusées d'une manière ou d'une autre. J'ai écouté plusieurs fois les témoignages, me laissant imprégner d'eux et des émotions qu'ils dégageaient. Donc, « *ce qui est exposé, n'est qu'une extraction de type photographique, une ponction dans l'espace, dans l'espace du geste et de sa trace résiduelle³* ».

² Bernard Andrieu (dir), « Arts immersives, dispositif et expériences », *op. cit.*, p. 113.

³ *Ibid.*



Figure 4 :
Licelotte Nin
Paysage de Résistance, 2021
Peinture, 100 cm x 195 cm
Technique mixte, acrylique, mousse,
Maison de l'Amérique Latine

Tel Pollock, j'ai commencé à peindre en me focalisant sur « *l'instant du geste*⁴ ». La mousse, étant un matériau pour fabriquer des meubles et servant de support au tissu, est assez dure. Elle aspire la peinture acrylique faisant un effet de transparence et à travers les différentes couches l'image finit par émerger. C'est l'obligation de faire des couches qui m'intéresse puisque cela m'oblige à me souvenir encore et encore du témoignage entendu auparavant et ainsi pouvoir laisser la trace, une sorte de mémoire du vécu de ces femmes, sur ce support, la mousse. Ainsi, « *le corps s'objective dans un rapport utilitaire à l'acte de création*⁵ ».

Concernant la gestuelle et la trace que l'inconscient peut laisser sur la toile, Henri Matisse décrit son geste lorsqu'il peint comme un *dessin involontaire*⁶, comme une danse qui s'empare du corps et ce dynamisme se transmet à la toile. D'autre part, il y a l'artiste Susan Morris qui codifie ses gestes quotidiens et les traduit en tapisserie, par exemple pour la création de « *Sommeil/réveil de la surveillance de nuit, "NightWatch Sleep/Wake"*^{figure 5} ». À l'aide d'une montre, elle récupère des informations sur la durée de son sommeil ou de son éveil, qui seront ensuite reflétées dans l'œuvre. Morris parle

⁴ Bernard Andrieu (dir), « Arts immersives, dispositif et expériences », *op. cit.*, p. 113.

⁵ *Ibid.*, p.114.

⁶ Site de Tate, [Consultation : le 22/03/2022]. Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/lightning-and-rain-phenomenology-psychoanalysis-and-matisse's-hand>

ainsi de ce protocole de création : « *les œuvres documentent mes habitudes, mon chronométrage, ainsi que les moments où, m'oubliant peut-être, j'ai dévié de la routine habituelle*⁷ ».

Pour ma part, créer en ayant ce protocole et en utilisant la mousse, de par sa difficulté à être peinte, produit une sorte de journal intime en boucle, car il se répète jusqu'à saturer le support. Mais, bien que le témoignage recommence dans ma tête à chaque fois que je peins, à chaque début de l'action une trace différente s'empresse sur le support, reflétant le cycle de violence que subissent ces femmes. C'est donc le fait de me laisser emporter dans l'action de stratification que l'inconscient se libère à travers le témoignage d'autrui, laissant émerger des images abstraites et symboliquement représentatives des faits. Tout cela est motivé par le textile. Selon Merleau-Ponty,

« *lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont comme les fantômes, d'existence que visuelle*⁸ ».

Qu'est-ce qui est alors réel, notre inconscient quand il devient conscient ?



Figure 5 :
Susan Morris, *Sommeil/réveil de la surveillance de nuit, "NightWatch Sleep/Wake"*, 2011, installation, Tapisserie en fils de soie et laine, Oxford

⁷Site de Tate, [Consultation : le 19/03/2022]. Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/18/drawing-in-the-dark>

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et L'esprit*, Paris, Éditions Gallimard, 1964, p.29.

3. L'installation et le textile : vers une métamorphose de l'espace

Le textile permet de développer l'imaginaire du regardeur à travers une altération de l'espace. Par sa présence, l'installation textile suggère des images issues du surréel. En conséquence, la perception de l'espace « *fait l'œuvre dans une infiltration d'un physique des choses et du mental*⁹ ». L'aspect immédiat du tissu au moment de la création m'intéresse beaucoup, car il suffit d'avoir l'idée, de couper, de composer et de coudre pour produire une œuvre. Cela est primordial pour les artistes ayant une approche gestuelle. Pour moi, l'idée avant la création d'un objet artistique sera le plus important. Donc, la réalisation doit être rapide, car c'est l'impulsion créative et l'idée qui me donne l'envie de faire. Autrement dit, mon processus de création pourrait se résumer ainsi : l'idée, la recherche autour du thème, l'inspiration puis la force du geste. C'est pourquoi le tissu m'intéresse énormément en tant que matériau lors de la conception de mes œuvres.

Placé dans l'espace, le textile peut l'agrandir ou le réduire. Le tissu se sert du lieu pour projeter sa forme, mais en même temps joue avec lui, pour le structurer, le diviser et finalement le transformer et l'amener dans des univers proches de la fiction. Ainsi, « *la scène s'éparpille, ou se creuse, se démultiplie, se resserre, s'élargit, elle "s'illimite" dans la perception que l'on peut en avoir*¹⁰ ». De ce fait, comment le textile peut-il évoquer des images, agrandir ou réduire l'espace d'exposition ? Comment le textile crée-t-il de l'espace ? Bref, les œuvres textiles doivent-elles se soumettre à un cadre ou bien font-elles *cadre* ?

⁹ Bernard Andrieu (dir), « Arts immersives, dispositif et expériences », *op. cit.* p. 88.

¹⁰ *Ibid.*, p.87.

Par exemple, pour « *Disparition d'un corps en détresse*^{figure 6} » les deux bandes qui descendent du plafond et se collent aux chaussures font apparaître l'image de deux jambes, mais pas seulement, elles nous font associer cette composition à un corps qui appartient à l'architecture de l'espace et en même temps disparaît à l'intérieur du lieu. L'espace vide présent entre ces deux bandes redouble la notion du *cadre* déjà imposée par l'encadrement de la porte. En traversant les deux bandes sans vouloir les toucher afin de ne pas abîmer l'installation, le corps du visiteur entre dans ce jeu de cadrage et en le traversant il se soumet à sa dimension, sa taille. Le regardeur ainsi rentre dans le tableau qui sert en même temps de dispositif de monstration. Le textile encadre l'espace qu'il occupe et en le divisant, le redouble.

D'une part, le textile mis en tension élargit l'espace et induit une dimension métaphorique du sujet traité en motivant notre imaginaire. Il dynamise l'espace d'exposition, à travers l'installation. Par exemple, « *Sa ficelle*^{figure 7} » de Marcel Duchamp, une installation conçue pour être montrée dans le cadre de l'exposition « *Premiers papiers du surréalisme, "First Papers of Surrealism"* » utilise la corde comme médium afin de tisser une sorte de peinture abstraite dans l'espace de la galerie. Duchamp divise le lieu et perturbe le regard du spectateur sur les autres œuvres qui sont exposées. La corde s'approprie-t-elle la galerie ou est-ce l'artiste qui séquestre le spectateur, l'espace et les œuvres, obstruant leur parcours ? L'artiste fait une sorte de *Street Art*, violentant l'espace vide du *White Cube*, mais cette fois avec une matière textile. De facto, la galerie devient le support de l'œuvre. Duchamp coud l'espace pour le mettre en scène et ainsi le dynamiser.

D'autre part, le textile peut servir à dupliquer l'espace questionnant nouvellement la notion du *cadre*. Par exemple, les installations d'Ernesto Neto abordent la notion de la mise en scène du textile en tant que doubleur d'espaces. L'artiste utilise le tulle dans certaines de ses créations pour réaliser des environnements évoquant des habitats

microscopiques ou encore « *l'idée d'univers multiples*¹¹ ». Pour « *Bulle Blanche, "White Bubble" figure 8* », Neto étire le tulle blanc comme s'il s'agissait de pétales de roses percés ; d'un monde végétal. Le tissu est tendu et crée une forme dans l'espace qui rivalise et joue en même temps avec l'architecture de la galerie. Dans les œuvres de Neto, les spectateurs peuvent toucher, les expérimenter de l'intérieur.

Pour ma part, le textile est une arme pour évoquer des images. L'illusion d'extension que le tissu peut produire en association avec d'autres objets permet l'apparition de formes multiples. Dans mes installations, je l'utilise pour introduire un changement dans l'espace d'exposition à travers les formes produites par le textile en rapport avec l'intrigue. En somme, le textile permette de créer des atmosphères énigmatiques, qui suscitent l'imaginaire du visiteur. Je l'utilise beaucoup puisqu'il est un matériau assez malléable. Il est sec. Il peut être doux et à la fois rigide permettant la projection de nos délires. Sa texture et ses différentes formes ouvre à celui qui le manipule un chemin préétabli.

¹¹ Aurélien Barrau, « Multivers ». Disponible sur le site d'Encyclopædia Universalis : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/multivers/>



Figure 6 :
Licelotte Nin, *Disparition d'un corps en détresse*, 2021.
 Installation, technique mixte,
 bandes, cadre, chaussures, Paris

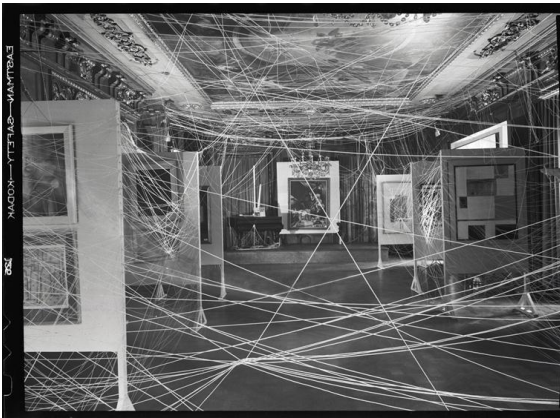


Figure 7 :
Marcel Duchamp, *La ficelle*,
 1942. Installation, 0.194 m x
 0.254 m, Etats-Unis,
 Philadelphie



Figure 8 :
Ernesto Neto, *Bulle Blanche*,
"White Bubble ", 2013
 Sculpture, 400 x 710,66 x 540,
 Tulle et tubes en polyamide,
 Guggenheim Bilbao

RECUEIL D'IMAGES

1. Licelotte Nin, *Cendrillon c'est Elle*, 2019, mise en scène, République Dominicaine





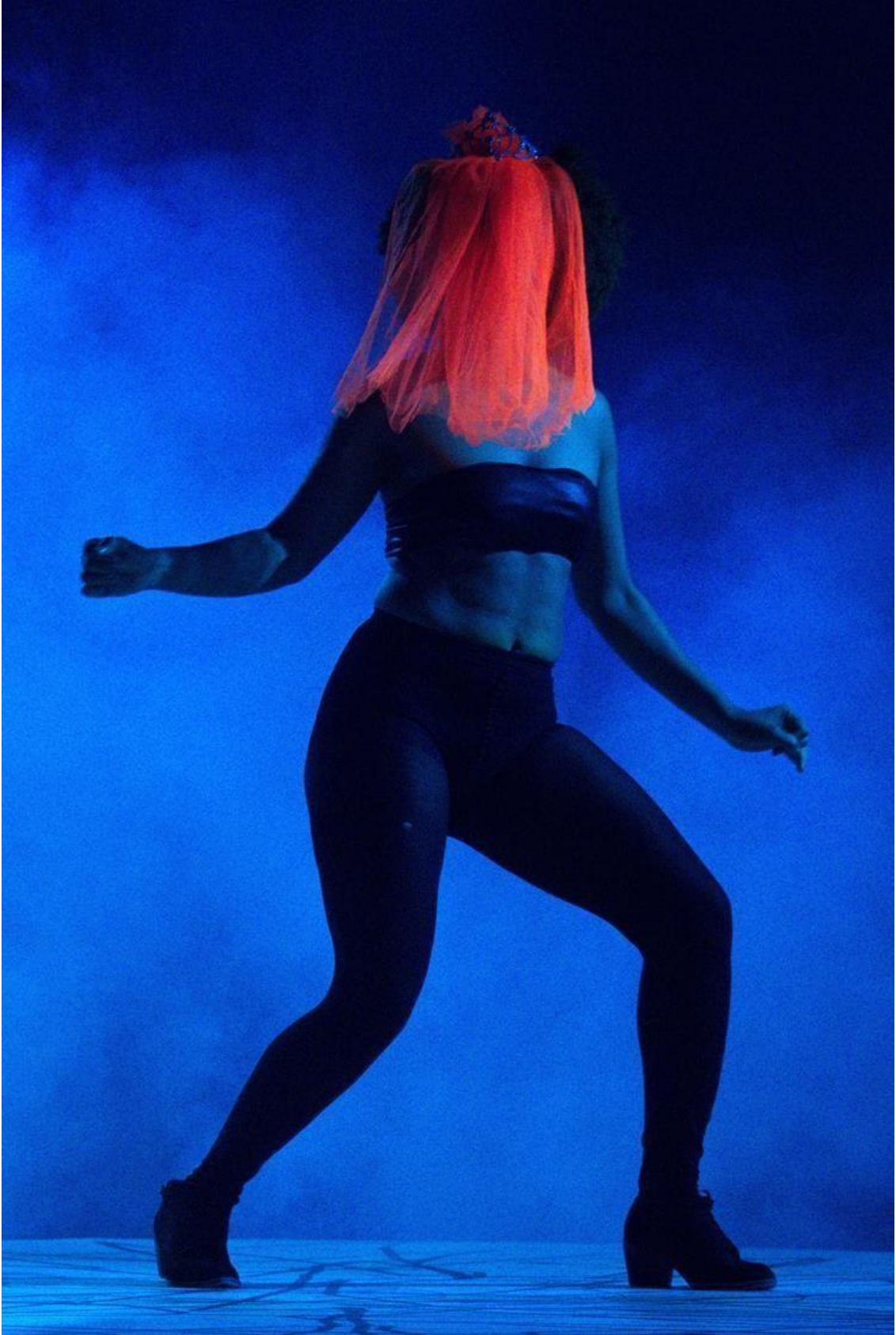












2. Licelotte Nin, *Un morceau de poupée de Lilli Jolie*, 2017, mise en scène, scénographie, création sonore et lumière, costumes





}}}}









3. Licelotte Nin, *Pas un seul souffle*, 2019, mise en scène immersive, scénographie, République Dominicaine

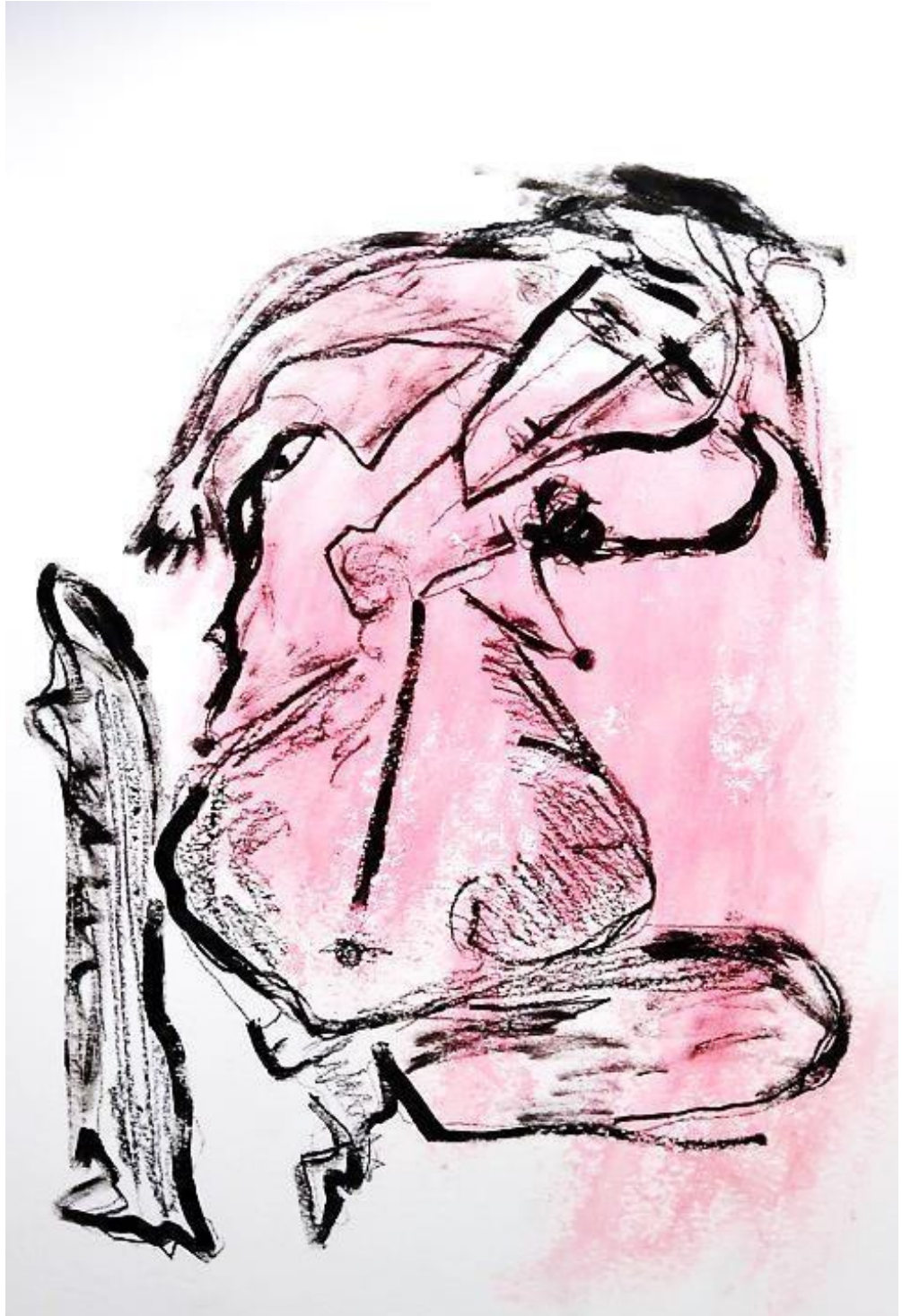




4. Licelotte Nin, *Narcisse*, 2019, mise en scène immersive, scénographie, République Dominicaine



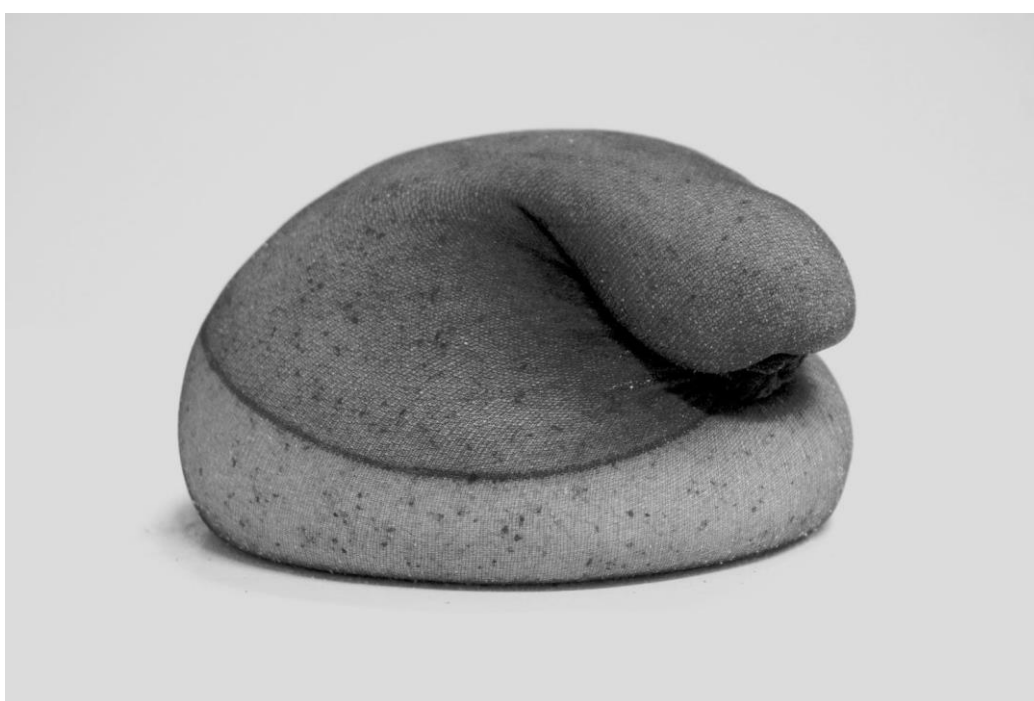
5. Licelotte Nin, *Errance (série)*, 2021, peinture, technique mixte, 25 x 50 cm, République Dominicaine







**6. Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*,
Résonances, 2021, sculpture, collants, sel de
dénéigement Paris**



**7. Licelotte Nin, *Paysages de résistance*, peinture,
Technique mixte, 100 X 195 cm, Paris**



**8. Licelotte Nin, *L'amour monstrueux*, 2021,
collages, dimension variable, Paris**

